Die Musik

Monatsschrift

XXXII. Jahrgang

Organ der Hauptstelle Musik
beim Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP.

Amtliches Mitteilungsblatt
des Musikreferats im Kulturamt der Reichsstudentenführung

Erster Halbjahresband
Oktober 1939 bis März 1940

Max Hesses Verlag / Berlin-Halensee

Inhaltsverzeichnis (Erster Halbjahresband, Oktober 1939 bis März 1940)

Aufsätze

Seite

Berichte und kleine Beiträge

Seite

Besprochene Bücher[1])

[1]) Die Namen der Buchbesprecher sind in Klammern beigefügt.

Besprochene Noten[1])

[1]) Die Namen der Notenbesprecher sind in Klammern beigefügt.

Das Musikleben der Gegenwart

Bilder

Porträts

Postverlagsort Leipzig

Die Musik

Monatsschrift

XXXII. Jahrgang · Heft 1

Organ der Hauptstelle Musik
beim Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP.

Amtliches Mitteilungsblatt
des Musikreferats im Kulturamt der Reichsstudentenführung



Oktober 1939

Max Hesses Verlag / Berlin

Die Musik

Organ der Hauptstelle Musik beim Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP.

Amtliches Mitteilungsblatt des Musikreferats im Kulturamt der Reichsstudentenführung

Mitteilungsblatt der Berliner Konzertgemeinde

Herausgeber: Dr. phil. habil. Herbert Gerigk, Reichshauptstellenleiter

32. Jahrgang | Oktober 1939 | Heft 1

Einsatz der Musik

Von Karl Gustav Fellerer, Köln

In der Zeit des Entscheidungskampfes des deutschen Volkes stellt sich jedem Tun die Frage: ist dies notwendig und wenn ja, wie wird der wirksamste Einsatz erreicht. In unserem besonderen Falle heißt dies: hat auch die Musik Aufgaben in der großen Ausrichtung des Volkes. Die amtlichen Stellen haben mit Recht diese Frage bereits mit „Ja" beantwortet, indem die Anordnung getroffen wurde, daß das öffentliche Musikleben, soweit es nur irgendwie möglich ist, fortgeführt wird. Damit ist dem Gedanken Rechnung getragen, der schon in der antiken Musikauffassung herrschend war, daß die Musik nicht der Unterhaltung dient, sondern ethische Werte besitzt, die für die seelische Haltung des Menschen von großer Bedeutung sind. Nicht ohne Grund hat die Heeresmusik überall besondere Entwicklung gefunden. Doch sei hier nicht von Soldatenlied, Soldatenchor und Militärmusik die Rede. Die Kunst gibt gerade in Zeiten der inneren Spannung und gesteigerten Leistung besondere Werte, sei es in Entspannung oder in Anreiz, in Ablenkung oder Interessenrichtung. Das 18. Jahrhundert hatte für diese Möglichkeiten besonderes Interesse und die psychologische und sogar medizinische Wirkung der Musik in zahlreichen Darstellungen betont. Wenn heute die Musik zum Einsatz gerufen wird, dann ist diese Erkenntnis dafür Voraussetzung, gleichzeitig bedingt sie die Verantwortung für die Werkwahl und die Art der künstlerischen Gestaltung.

Das Erleben der Musik hat bestimmte Voraussetzungen sowohl im Menschen wie im Werk. Die Untersuchungen der musikalischen Typologien im deutschen Volk haben unterschiedliche Gegebenheiten aufgewiesen, ebenso wie sie im Volkslied und in den Musizierformen einzelner Stammesgruppen hervortreten. Die Berücksichtigung solcher Eigenarten für das öffentliche Musikleben ist wichtiger, als es zunächst scheinen mag, wenn die letzte Erlebnissteigerung erstrebt wird. Diese aber ist notwendig, um dem Einsatz den nötigen Nachdruck zu geben. Nur durch Einfühlung in die musikalischen Aufnahmefähigkeiten läßt sich eine Werkfolge aufstellen, die, in richtiger Auswertung erzieherischer Grundsätze, den ganzen Menschen erfassen kann und ihm das gibt, was er erwartet.

Wird ein Ethos der Musik angenommen, dann ist die Haltung des musikalischen Werks von großer Bedeutung. Damit ist nicht gesagt, daß in unserer Zeit der Militärmarsch das

einzig mögliche Musikwerk ist. Es gibt zahlreiche musikalische Werke, deren Ausdruck den in politischer Ausrichtung erforderten Aufgaben entspricht, ohne als marschmäßig oder militärisch angesprochen werden zu können. Sosehr die Aufgabe Erziehung durch Musik gewisse Auswahlprinzipien im Musikleben bestimmt, sowenig darf übersehen werden, daß eine allzu einseitige richtungsmäßige Festlegung der Werkfolgen das Gegenteil von dem erreichen kann, was es erstrebt und damit zu Erschlaffung und Ermüdung führen muß. So hat die Musik gerade in der Vielseitigkeit ihrer Werkfolge und Möglichkeiten besondere Aufgaben und erreicht damit ihr in der Gegenwart gestecktes Ziel besser als durch einseitige Beschränkung.

Erleben und Freude an der Kunst geben Voraussetzungen für die seelische Bereitschaft. Der deutsche Mensch hat großen Erlebnissen stets in der Musik Ausdruck gegeben und sich durch die Musik begeistern lassen. Nicht allein der direkte Einsatz der Musik, oft noch mehr der indirekte erfüllt die Aufgabe der Gegenwart. Die Vertiefung der Gemeinschaft im Zusammenspiel, sei es in Hausmusik oder größerer Besetzung scheint ebenso bedeutsam, wie die in der Musik gegebene Entspannung. Immer hat eine Zeit harten Lebens den Menschen zum Ideal der Kunst geführt, um hier neue Kraft zu suchen. Aber nicht äußerliche Musikpflege kann in solchen Zeiten den Menschen bewegen, sondern das innere Erleben. Dieses aber ist um so stärker, je tiefer das Werk und seine Interpretation ist und je enger Mensch und Werk sich in seelischer Haltung treffen.

So gesehen erhält gerade in ernsten Zeiten größter Anspannung der Volkskraft das Musikleben besondere Bedeutung. Mancher der Gedanken, die schon vor Jahrhunderten Musikschriftsteller von „Nutzen und Zweck der Musik" oder „von moralischen Wirkungen der Musik" aussprachen, kann heute wieder zur Beachtung herangezogen werden, wenngleich er in der damals getroffenen Formulierung vielleicht überspitzt scheint. Als geistige Kraft ist auch die Musik zum Einsatz in der Ausrichtung des Volkes bestimmt. Darin liegt der Sinn der Fortführung und Intensivierung des Musiklebens auch in einer Zeit, in der die Waffen sprechen; zugleich liegt darin aber auch die Verantwortung für die Führer des Musiklebens des Volkes.

Das Weltkriegsgeschehen im neuzeitlichen Musikschaffen

Von Erich Schütze, Berlin

In einer Zeit, da unsere Wehrmacht in heldenmütigem Einsatz für Deutschlands Ehre beispiellose Erfolge erringt, wird auch die Erinnerung an die großen Geschehnisse der Weltkriegsjahre 1914/18 wieder wach. Trotzdem in den Nachkriegsjahren eine gewissenlose, willensschwache Clique den heldischen Geist im Volke bewußt zu untergraben suchte, ging das Gefühl für die Größe des heroischen Kämpfens nie ganz verloren. Bald übernahm die nationalsozialistische Bewegung das Vermächtnis der im Weltkriege Gefallenen und ließ es in erneuter Reinheit wieder aufleben. Das große Erleben fand auch in den verschiedenen Künsten seinen Nachhall. Im Drama geht eine ganze Reihe von Schaffenden auf die Ereignisse dieser Zeit ein. Hier seien nur die Namen Sigmund Graff, Paul Joseph Cremers und Heinrich Zerkaulen erwähnt. Die Zahl der Komponisten, die sich solche Stoffe zur Vertonung wählen, ist nicht sehr groß. Das hat seine Gründe. Zunächst trug die bereits erwähnte, viele Jahre hindurch bewußt verfolgte Zurückdrängung des nationalen Empfindens hierzu bei. Anderseits ist es durchaus verständlich, daß die Komponisten nur zaghaft an eine Materie herangehen, die in ihrer Ungewöhnlichkeit sich der musikalischen Deutung nur zum Teil erschließt. Doch sind überall da, wo in der Musik von diesem Thema etwas aufgegriffen wurde, immerhin bedeutende Wirkungen erzielt worden. Der hohe Ernst dieser Werke zwingt zur Besinnung. Gerade in unseren

Tagen erhalten die zur Opferbereitschaft mahnenden Klänge einen neuen Sinn.

Das Wagnis, Kriegsgeschehnisse einer Opernhandlung zugrunde zu legen, unternahm als erster Ludwig **Maurick** (geb. 1898 in Dordrecht, Holland, Kriegsteilnehmer 1916/18 in Mazedonien und Palästina) in seinem Werk „**Die Heimfahrt des Jörg Tilman**" (Universal-Edition, Wien). Die Aufführung auf der Reichstagung der NS.-Kulturgemeinde 1937 in Düsseldorf erbrachte die Rechtfertigung des Versuchs. Folgende Pressestimme gibt dem Ausdruck: „Einer Voraussetzung muß man zustimmen, es ist die, ob man anerkennen will, das ein Frontsoldat als Opernfigur zu ertragen ist. Wir dürfen uns auf das Urteil aller stützen, die bei dieser Uraufführung zugegen waren, wenn wir diesen Versuch als gelungen bezeichnen." Jörg Tilman kämpft in einem Schützengraben des östlichen Kriegsschauplatzes. Wir erleben seinen abenteuerlichen Weg über ein Gefangenenlager in Sibirien, über seine Verschleppung in die französische Fremdenlegion, seine Anwerbung für einen Wanderzirkus, seine Erniedrigung zum Bettler bis zur späten Heimkehr in seine Heimat und zu seinem Weibe. Das eigentliche Kriegsgeschehen wird besonders im ersten und zweiten Bilde lebendig. In Szene, Wort und Musik steigt das Bild des mondbeschienenen, schneebedeckten Schlachtgeländes auf, in dessen Einsamkeit die erschütternde Stimme Tilmans erklingt:

Wachen! — Wachen!
Nimmer schlafen — — —
Träumen! —
In Silberschimmer träumen! — —
Wachen! — Wachen! —
Nimmer schlafen — —

Des Mondes kalter Strahl
verklärt das weite Feld des Todes um mich her
mit weißem Glanze . . .

Ein Marsch, in dessen düsteren Dissonanzen etwas von der Unerbittlichkeit des Geschicks aufklingt, begleitet die Grübeleien über Aufgabe und Sinn des Kampfes. Mit einer aus der Tiefe emporschwirrenden, heftigen Bewegung in den Holzbläsern und der Harfe wird das plötzliche Aufflammen einer Leuchtkugel verdeutlicht. Tilman ringt um die wahre Erkenntnis, und in dem Augenblick, da sie ihm zuteil wird, leitet auch die musikalische Linie in ein wie befreit aufklingendes E-dur über:

Nun brennt mir hell im Herzen das Licht:
Menschsein heißt kämpfen, Menschsein heißt Pflicht!

Während sich in ein schneidendes, hohes Schwirren der Violinen dumpfer Geschützdonner mischt und breite feierliche Harmonien aufklingen, bekennt Tilman:

Auf Erd' hat nichts Bestand,
doch wird dem, der da glaubt,
die Seele nicht geraubt!

Dann gellt sein Kampfruf, von aufrüttelnden Trompetenstößen begleitet, hinaus in die Nacht:

Kameraden! Auf!
Der Feind ist nah!
Kameraden! Erwacht!
Der Feind ist da!
Kameraden! Heraus!
Tut eure Pflicht!
Kameraden! Voraus!
Verzaget nicht!

Im Schützengraben wird es lebendig, der Kampf schwillt allmählich an. Ein machtvoller Gesang (Männerchor), in ehernen, scharfen Rhythmen und Schwüngen, kennzeichnet die erschütternde Tragik des Geschehens:

Ich bin der Krieg, ich bin der Tod,
ich bin der Schrecken, kenn' kein Erbarmen!

Das zweite Bild führt uns in ein Gefangenenlager; auch hier werden alle szenischen Vorgänge durch die Musik wirkungsvoll vertieft. Unter den vielen charakteristischen musikalischen Deutungen sei nur auf die starre Monotonie in der Zeichnung des Gefangenenzuges hingewiesen. Ruhelos stapfende Rhythmen, einförmige, ungefüge Intervalle und Klänge malen die ganze Trostlosigkeit des Verbanntenschicksals.
In den weiteren Bildern ist es vor allem der tiefersfühlte Ausdruck der Heimatsehnsucht, der uns packt. Die Erfüllung dieses unstillbaren Verlangens (letztes Bild) gestaltet der Dichterkomponist textlich und musikalisch in einer Art, die uns den deutschen Menschen in seinem ureigensten Wesen offenbart. Als Tilman nach endlosen Irrfahrten seinem Weibe Anna gegenübersteht, wissen sich beide in ihrer Hilflosigkeit nicht zu fassen. Anna ist erstarrt ob des langen Wartens und Sichverzehrens: „Was führt dich hierher?" Und auch Tilman findet nur allmählich das richtige Wort, das dem wiedergefundenen Glück Ausdruck gibt. Die feinsinnige musikalische Zeichnung solcher Momente zeigt den Komponisten auf der Höhe einer Gestaltungskunst, wie sie nur wenigen eigen ist. Hinzu kommt, daß Maurick mit diesem Werk eine neue Richtung in der Weiterentwicklung der Opernform anstrebt. Mit dem eigenartigen Aufbau von Bildausschnitten und der seltsamen Mischung von realen Vorgängen und betrachtenden Ideenfolgen zeigt diese Oper eine neuartige Struktur, die sich nach der Seite des Oratoriums hin neigt.

In dem kleineren Rahmen eines Männerchorzyklus faßt Bruno **Stürmer** vier tief empfundene, erlebnisreiche Dichtungen von Ernst du Vinage (Hauptmann a. D.) unter dem Titel „**Aus dem Kriege**" zu einem geschlossenen Kreis

zusammen (Verlag J. P. Tonger, Köln). „Nacht vor dem Sturm" zeichnet meisterlich die düstere Stimmung vor einem Angriff. Todesmutige Entschlossenheit („Allein, wer bleibt im Felsenloch, wenn Brüder sich verbluten") wechselt mit schlichter Wehmut („So jung ins Grab?"), die noch in den letzten stammelnd gehauchten Tönen nachzittert. Der zweite Chor „Urlaub" ist anfangs in lichtere Farben getaucht („Kommt, kommt in die Felder! Sie schimmern besonnt. Morgen geht es zurück an die Front"). Doch weicht die verhaltene Lebensfreude bald einer stillen Wehmut („Eine der Ähren und eine Locke bergen wir treu im zerschlissenen Rocke. Naht uns das Ende in Trichtern und Gräben, seien es Grüße vom heiligen Leben"). „Gefangen" malt in wechselvoll kontrastierenden Melodiegängen Kriegsgrausen und Heimatsehnsucht:

Zehn Stunden schwiegen Mann und Rohr.
Jetzt brüllt ein wilder Rachechor,
Ein prächtig Lenzgewitter.
Wir starren ostwärts unverwandt,
Und manche lehmgebräunte Hand
Ergreift die heißen Splitter.
Sie stammen aus der Heimat her.
Dorthin ist keine Wiederkehr,
Die Wehr ist uns entwunden.

Der letzte Gesang „Den toten Helden" führt zu einer gewaltigen Steigerung in der Schilderung des endlosen Gefallenenheeres. Ergreifend und wuchtig erklingt zum Schluß die Mahnung:

Wurzle, du deutscher Stamm, wo deine Helden ruhn!

Auch dieses Werk vermittelt in Dichtung und Musik ein monumentales Bild deutschen Soldaten- und Heldentums.

Ähnliche Stimmungswerte enthält die Vertonung „Nächte im Schützengraben" (Heinrich Lersch) für Männerchor von Hermann Unger (Verlag G. P. Tonger, Köln). Langsam, wie beklommen steigt die melodische Linie auf:

Oh, wie so tief die Nächte sind!
Wir wachen bis zum Morgenrot.

Eine auf gleichem Ton ruhende Melodieführung versinnbildlicht die Stimme des Todes, der „sein wehes Lied aus Namen, Wort und Ton die ganze Nacht singt". Das Warten im Feuerhagel wird durch ein Stringendo gekennzeichnet, das sich zum Aufschrei steigert: „Wann birst du, Damm, wann stürzt auf uns die See?" Abschließend umschreiben kraftvoll ausschwingende Stimmführungen das Durchdringen zur Todesbereitschaft: „Tod, komm, denn wir sind dir geweiht!"

Auch andere Kriegsgedichte von Heinrich Lersch sind mehrfach vertont worden. Die beherzte und opferwillige Haltung des abschiednehmenden Kriegers in „Deutschland muß leben" bringt Ernst Dahlke in einem schlichten Satz für Männerchor zu zwingender Wirkung. Selbst für einen so realistisch gehaltenen Text wie „Kriegskameraden" findet Fritz Hans Blaudszun in einem Gesang für Männerstimmen und Klavierbegleitung eine überzeugende Ausdeutung.

Auch die Gedichte von Walter Flex regten zu Vertonungen an: Wir nennen „Deutsche Schicksalsstunde" von Alfons Schmid, „Das Soldatengrab" von Hermann Grabner und „Kriegerseele" von E. G. Klußmann (Verlag J. P. Tonger, Köln).

Dem Opfergang deutscher Jugend bei Langemarck widmet Ernst du Vinage eindrucksstarke Verse, die in der Bearbeitung von Hans Lang (für nur zwei Singstimmen, Instrumente und Trommel) nicht voll ausgeschöpft erscheinen:

Ihr, unserer Heimat Beste!
Jäh wie Gras von Schüssen niedergemäht,
Singend, springend, froh,
Als ging's zu Tanz und Feste,
Feindlicher Erde ewige Gäste.

Eine Dichtung von Herbert Böhme, die das gleiche Thema behandelt, legt Karl Schüler seinem Werk 26 zugrunde. (Für vierstimmigen Männerchor mit einstimmigem Volksgesang, Bläsern und Pauken, Verlag Chr. Fr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde.) Dem Texte gleich strebt die musikalische Entwicklung dem Schlachtruf „Deutschland" zu, der in einem stählernen D-dur-Klang herausgeschleudert und durch Fanfarenstöße bekräftigt wird. Ob die Verquickung der letzten chorischen Durchführung mit dem einstimmigen Gesang des Liedes „Ich hatt' einen Kameraden" der inneren Haltung des Ganzen nicht zuwiderläuft, bleibt dahingestellt.

Zahlreich sind die Werke, die für die Heldenfeiern bestimmt sind. An der Spitze steht das „Deutsche Heldenrequiem" (nach Worten von Klaus Niedner für vierstimmigen gemischten Chor und großes Orchester, op. 4) von Gottfried Müller (Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig). Das Werk, für das der Komponist den Kunstpreis der Stadt Dresden erhielt, wurde am Tage der deutschen Arbeit 1937 bei der Festsitzung des Kultursenats im Deutschen Opernhaus Berlin aufgeführt. Wenn sich der Text auch nicht direkt auf das Weltkriegsgeschehen bezieht, so ist er ebenso wie die Musik offenbar unter den Eindrücken der Kriegszeit entstanden. Trotz der vorherrschend kontrapunktisch-konstruktiven Anlage ist das Werk von starken, inneren Spannungen erfüllt, die einzelne Entwicklungen ins Monumentale und Erhabene steigern. Aus einem Orgelpunkt steigt in Brahmsscher Art ein melodisch weitgespanntes Thema empor:

Über dem Grabe ist nicht Nacht, das eines Mannes ist,
der im Kampfe fiel.

Ein Mittelteil bringt ein weihevolles Poco Adagio:

> Heilig ist uns die Erde, um die sie fielen

und ein wie verstört auffahrendes Agitato:

> Aber wir sind ängstlich und schwach,
> Bis wir auch sterben können, um zu siegen.

Eine ausgedehnte Allegro-Fuge im lichten E-dur bringt ein scharf profiliertes Thema, das bereits alle Möglichkeiten polyphoner Durchführung in sich birgt. Dann schließt sich der Kreis mit der Wiederkehr der Eingangsthematik:

> Und unsere Augen senken sich über den Hügel,
> Wenn in den Morgen die Flammenzeichen rauchen.

Auch H. W. Schmidt findet wuchtige, anfeuernde Rhythmen und Klänge für das Erhabene der heldischen Hingabe in seiner Kantate „Heldenfeier" (Text von Rolf Wägele, Verlag J. P. Tonger, Köln). Die Wiedergabe des Einzelerlebens fällt hier größtenteils dem Sprecher zu:

> Manch stille Frau nahm die abschiedsschwere
> Rechte des Sohnes in ihre Hände.
> Der zog in das Feld für des Reiches Ehre.
> Ihr Leben ging einsam und still zu Ende.

Ein „Chor der Jungen" bekundet dem Chor der Alten gegenüber die Verpflichtung, die ihnen aus dem Erbe der Väter erwächst:

> Auch uns ist zu kämpfen geboten!
> Das Ende gilt uns gleich.
> So bleiben wir treu den Toten
> Und streiten für das Reich.

Dem Andenken der Gefallenen gewidmet sind auch die Vertonungen: „Die toten Soldaten" (M. Barthel) von Armin Knab (Verlag Litolff, Braunschweig), „Der Tod von Ypern" (A. von Gordon) von Fritz Dietrich (Bärenreiter-Verlag, Kassel), „Kreuze im Osten" (H. Andersen) von Paul Geilsdorf (Verlag Eulenburg, Leipzig), „Gräber des Krieges" (H. Böhme) von Max Gebhard (Kistner & Siegel, Leipzig).

Neben diesen Gesangswerken stehen auch rein instrumentale Schöpfungen, denen Kriegseindrücke zugrunde liegen. Ernst Ludwig Uray schreibt eine sinfonisch angelegte „Gedenkmusik" für großes Orchester: „Dem Unbekannten Soldaten", und Gerhard Meyer bringt in einer feinsinnig gestalteten Sonate für Bratsche und Klavier drei Sätze: Die Schlacht, Gefallene Helden, Singen und Sagen vom Krieg (Variationen über ein Lied des Weltkrieges). Dazu bemerkt er selbst, daß die Sonate eine „künstlerische Verarbeitung seiner Kriegserlebnisse" darstelle.

Abschließend greifen wir auf einen Chor der „Heldenfeier" von Hugo W. Schmidt zurück. Er offenbart den inneren Zusammenhang zwischen einstigem und heutigem Geschehen und entspricht in Wort und Ton der Ausdruckshaltung unserer Zeit:

> 1. Deutschland, unser Vaterland
> Heilig durch den Tod
> Der besten Söhne,
> Die freudig
> Starben für dich!
>
> 2. Nah sein wollen wir
> Deiner Erde;
> Denn aus ihr
> Wächst die Kraft
> Zu edler Tat.

Lazarettkonzerte

Von Rudolf Sonner, Berlin

Der Reichsorganisationsleiter der NSDAP. Dr. Robert Ley hat im „Angriff" Nr. 222 vom 14. September 1939 in sieben Punkten Anweisungen an die innere Front erteilt. Punkt 5 behandelt die Sonderaufgaben des Hoheitsträgers. Hier wird der Einsatz des Mob-Personals genau umrissen. Wichtig für unsere Ausführungen ist Abschnitt f) der Untergliederung, der als Aufgabe vorsieht, die „seelische Betreuung der Verwundeten und Kranken in den heimatlichen Lazaretten". Nach Punkt 6 fallen neben anderen Aufgaben der Deutschen Arbeitsfront im Rahmen der Gesamtaufgabe der NSDAP. als besonderes Arbeitsgebiet der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" zu: „Die Durchführung der Freizeitgestaltung durch Einsatz von ‚KdF.' in der Heimat und bei der Truppe." Dieser Absatz der Mob-Anweisungen ist deshalb von besonderer Bedeutung, weil damit die NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" mit der Durchführung von Veranstaltungen in Lazaretten und Krankenhäusern als alleinige Organisation der NSDAP. betraut wird.

Dieses ist deshalb wichtig, weil hier eine Organisation für die innere Verteidigung des Landes aufgerufen wird, die mit ihrem gesamten Apparat an fachlich geschulten Arbeitskräften von vornherein die reibungslose Durchführung von Lazarettveranstaltungen gewährleistet, die wirklich geeignet sind, den Verwundeten und Kranken über die toten Punkte ihres Daseins mit Erfolg hinwegzuhelfen. Dem KdF.-Wart sind alle Spielarten der Unterhaltung vertraut von der ernsten Kammermusik — große Orchesterkonzerte dürften wegen Mangels an geeigneten Räumlichkeiten in der Regel nicht durch-

führbar sein und Konzerte mit Blaskapellen nur bei günstigem Wetter, wenn entsprechende Gartenanlagen vorhanden sind — bis zur guten und vollwertigen Unterhaltungsmusik, von der spritzigen, geistvollen Kleinkunst bis zur reinen Varietéschau. Das Amt „Feierabend" verfügt über einen Stab von Mitarbeitern, die sich in jahrelanger, erfolgreicher Arbeit die notwendigen Erfahrungen gesammelt haben und nun hier ihr Wissen zum Einsatz bringen können. Ihnen sind auch alle die leistungsfähigen Künstler und Künstlerinnen bekannt. Es ist selbstverständlich, daß auch hier der strengste Maßstab angelegt wird; denn für den Soldaten, der Blut und Leben bedingungslos und opferbereit für das großdeutsche Vaterland einsetzte, ist das Beste gerade gut genug. Nie wieder soll der verwundete Krieger der klavierspielenden „höheren Tochter" oder der singenden „Geheimrätin" ausgeliefert sein, wie das leider im letzten Kriege der Fall war. Es ist nicht angängig, daß tapfere Verwundete die Hörergemeinde abgeben sollen für einen falsch ausgerichteten künstlerischen Ehrgeiz musizierender Dilettanten. Der Genesende soll sich erholen. Er soll seine alte Spannkraft wiederbekommen, und danach muß seine geistige Erholung bemessen sein. Es ist damit nicht gesagt, daß er nun mit problematischer Musik überflutet werden soll. Es gilt, sein Gemüt zu erheitern, seine Seelenkraft zu stärken, ihm wieder Kraft durch Freude zu bringen. Auch hier gilt das Wort des Reichsorganisationsleiters Dr. Ley: „Unser Ziel ist, Kraft zu geben für die Ewigkeit des Volkes. Wir tun das alles nicht, um uns beliebt bei den einzelnen Menschen zu machen, sondern wir tun das alles, um unserem Volke alle Hindernisse und Schwierigkeiten des Lebens überwinden zu helfen." Sind auch diese Worte in anderem Zusammenhang gesprochen worden, so gilt doch sinngemäß ihr Inhalt erst recht als Leitmotiv für unsere Lazarettveranstaltungen.

Ich habe im Weltkrieg, als ich zur P. U. F. XIV. A. K. kommandiert war, neben dieser Tätigkeit in meiner Vaterstadt, die damals wie heute im Operationsgebiet lag, über 500 Lazarettkonzerte gegeben. Deshalb weiß ich, wie ein Programm beschaffen sein muß, um den ungeteilten Beifall der Lazarettinsassen zu finden. Der Kernpunkt bleibt immer die Programmgestaltung. Es ist nun dabei aber gar nicht erforderlich, daß man ausschließlich klassische Musik zu Gehör bringt. Ich sehe schon, wie hier die Musikalisch-Orthodoxen ihre Nase rümpfen. Diese darf ich auf ein Wort des Dichterphilosophen Friedrich Nietzsche verweisen: „Man sei der ernsten und reichen Musik noch so gewogen, um so mehr vielleicht wird man in einzelnen Stunden von dem Gegenstück derselben überwunden, bezaubert und fast hinweggeschmolzen; ich meine: von jenen allereinfachsten Opernmelodien, welche trotz aller rhythmischen Einförmigkeit und harmonischen Kinderei uns mitunter wie die Seele der Musik selber anzusingen scheinen. Gebt es zu, ihr Pharisäer des guten Geschmackes, es ist so..."

Was unter guter Unterhaltungsmusik zu verstehen ist, braucht hier wohl nicht ausgeführt zu werden; in dieser Zeitschrift ist oft genug darüber geschrieben worden. Außerdem gibt es für das auf dem Klaviertrio aufgebaute Salonorchester eine so vielseitige und gute Literatur, daß man in seiner Wahl kaum beschränkt ist. Allerdings muß bei der Auswahl der Stücke auf die vorhandene Besetzung Rücksicht genommen werden. Es ist ein Unfug, das Meistersingervorspiel mit vier Mann zu machen oder die Parsifalfantasie mit Röhrenglocken zu begleiten.

Die den Verwundeten dargebrachte Musik muß sauber, ehrlich und trotz allen unterhaltenden Charakters künstlerisch wertvoll sein.

Damit ist aber keineswegs gesagt, daß klassische Musik überhaupt nicht gespielt werden soll. Auf meinen Reisen mit dem Nationalsozialistischen Sinfonieorchester habe ich immer wieder erleben können, wie gerade Arbeiter nach Sinfonien von Beethoven, ja sogar von Bruckner und Reger nach den einzelnen Sätzen in spontanen Beifall ausgebrochen sind. Die große Kunst fesselt und packt auch den allereinfachsten Menschen, wenn sie von einem echten, großen und kongenialen Künstler geboten und ausgedeutet wird. Eine Sonate für Klavier oder für Violine und Klavier, ein Trio, ein Streichquartett wird — von wirklich künstlerischen Interpreten gespielt — stets die Atmosphäre einer erhebenden Feierstunde schaffen. Es ist Pflicht aller nachschöpferischen Künstler, sich für Lazarettkonzerte zur Verfügung zu stellen. Hier können sie ihre sozialistische Gesinnung beweisen.

Da und dort werden sich Lazarettinsassen finden, die selbst zur Unterhaltung und zum Kunstgenuß ihrer Kameraden etwas beitragen können. So ergibt sich dann eine echte Gemeinschaft, dies auch dann, wenn der Betreffende nur die vielgeschmähte Handharmonika zu meistern versteht, obwohl dieses Instrument von vielen nicht als „salonfähig" betrachtet wird. Aber darauf kommt es gar nicht an. Wichtig ist nur, daß alles Dargebotene von Würdelosigkeit freigehalten ist. Die Selbstbetätigung, das Selbstmusizieren ist hier ebenso wichtig wie sonst in der Musikpflege.

Heute, im Zeitalter der Technik, ist es aber gar nicht einmal mehr notwendig, daß Menschenkraft in den Dienst der Unterhaltungsmusik gestellt wird. Die Schallplatte kann hier vortreffliche Dienste leisten. Hier sind Künstler von Weltruf zu jeder Zeit aufrufbar, die mit ihrer Kunst dem Kranken dienen und helfen. Sie lenken ihn ab von seinen Sorgen, lindern mit ihrer Kunst die Schmerzen und machen ihm seine seelische Not vergessen.

Ein weiterer Helfer für die Zeit des Krankenlagers ist der Rundfunk. Er hat sogar den großen Vorteil, auch dem ans Bett Gefesselten Unterhaltung und Erbauung zu bringen, insbesondere allen jenen, die bei Lazarettveranstaltungen nicht nach dem Vortragssaal transportiert werden können. Es ist klar, daß unsere Reichssender in ihren Sendefolgen diesen Hörern weitestgehend Rechnung tragen.
So wird dem verwundeten Kämpfer geholfen, sein schweres Schicksal mit innerer Kraft zu ertragen. Er wird sich bewußt, daß ihm nicht nur auf sanitärem Gebiet sorgfältige Pflege widerfährt, sondern daß darüber hinaus alles für ihn getan wird, um ihn auch geistig und seelisch wieder aufzurichten. Er fühlt sich wohltuend sorgend umhegt. Er muß überall, auch im kleinsten, die Anerkennung für seinen bedingungslosen Einsatz spüren. Das ist der wahre Dank des Vaterlandes!
Alle, die dazu beitragen können, haben deshalb auch die verdammte Pflicht und Schuldigkeit, ihr künstlerisches Können freudigen Herzens zur Verfügung zu stellen. „Die äußere Front der kämpfenden Soldaten soll in diesem schicksalhaften Ringen die Gewißheit haben, daß ihr die innere Front, die NSDAP., unter allen Umständen den Rücken deckt und Kräfte mobilisiert, um den endgültigen Sieg an unsere Waffen zu heften." (Dr. Ley, Die innere Front.)

Englische Kulturanmaßung

Von Richard Litterscheid, Essen

England hat es für notwendig befunden, seine leichtfertige Anzettelung kriegerischer Handlungen seitens des polnischen Staates gegenüber Deutschland damit zu beantworten, daß es selbst in Kriegszustand zu Deutschland trat. Wie sich aber längst bei aller Welt herausstellte, war die versprochene Hilfeleistung für Polen gar nicht das Grundmotiv solchen Vorgehens, sondern einzig und allein Englands Anspruch auf Vorherrschaft auf dieser Erde. Diese tiefere Ursache glaubten die Briten nicht besser tarnen zu können als mit der Konstruktion angeblicher Eroberungsgelüste der Deutschen, gegen deren „Barbarei" England die anderen Völker zu einem „Kreuzzug" aufzurufen sich gezwungen sähe. Der Köder, mit dem andere Nationen und allen voran Frankreich verlockt werden sollen, Englands Machtposition zu halten, ist das Motto vom heiligen Krieg, der gegen die deutschen Barbaren „Im Namen der Kultur" zu führen wäre.
Kann es etwas Absurderes geben, als einen Kampf gegen ein unbestritten überragendes Kulturvolk dieser Erde „Im Namen der Kultur"? Und dazu noch seitens jener europäischen Nation, die sich an schöpferischen Kulturleistungen nicht nur gegenüber Deutschland, sondern auch gegenüber Italien, Frankreich, Belgien (Flandern), Holland oder Spanien unterlegen gezeigt hat?
Aber die Briten waren bekanntlich von jeher in ihren Mitteln nicht wählerisch, wenn diese nur der Erreichung der gesteckten Eroberungsziele dienten. Die Briten haben immer schon von Kultur gefaselt, auch wo sie die brutalsten und grausamsten Methoden — Methoden der Unkultur also — zur Durchsetzung ihrer Absichten anwandten. Die Geschichte zeigt, wie das britische Weltreich ohne Ausnahme Gewalt vor Recht ergehen ließ und für die gewinnsüchtige Wahrung des eigenen Vorteils noch frech das Aushängeschild kultureller Heilsbringerschaft zur Hand hatte. Als England sich anschickte, sich mit skrupellos mißachteten Versprechungen und mit den Mitteln des Betruges, des Überfalls und des blutigen Terrors sein Weltreich zu „erobern", hörte es in Wahrheit auf, ein Kulturvolk, ein schöpferisches Kulturvolk zu sein. Die Gestalt des einzigen und rätselvollen Shakespeare ragte noch als letzte große Kulturerscheinung in die Jahrhunderte englischer Raubpolitik hinein. Der große Musiker Henry Purcell raffte vor dem Auftreten Händels die musikalischen Anlagen des englischen Volkes zu einer letzten bedeutenden Leistung zusammen. Die Architektur aber verkam in fortgesetzten Entlehnungen, und die Malerei in England kannte außer einigen flüchtigen Begabungen des 18. und 19 Jahrhunderts (Gainsbourgh und Turner) groteskerweise nur ein Genie, das des Deutschen Hans Holbein d. J. Die englische Literatur aber erlangte trotz einiger neuerer Romanschriftsteller von Ruf niemals seit Shakespeare und Milton die Problemschwere und Gefühlstiefe der deutschen Dichtung und führte allenfalls zu dem ironischen und kritischen Skeptizismus zweier Persönlichkeiten, die nicht einmal Engländer waren bzw. sind, Oscar Wilde und Berhard Shaw. Das alles sind Wissens- und Bildungstatsachen, die der ganzen Welt bekannt sind und durchaus nicht eine Privatauffassung des deutschen Volkes darstellen. Ein tiefergehender Blick in die englische Musikgeschichte belegt diese Wahrheiten auch in kleinsten Einzelheiten. Niemals sind die Briten als ein ausgesprochenes Musikvolk hervorgetreten, niemals haben sie irgendwann einmal musikalisch die Führung in Europa innegehabt, und niemals sind von ihnen irgendwelche maßgeblichen musikschöpferischen Anregungen ausgegangen. Nicht einmal in der Virginalmusik um die Wende des siebzehnten Jahrhunderts besaßen sie einen Musizier-

stil, der eines größeren Einflusses auf die Musik des Festlandes fähig war — obgleich doch zweifellos tüchtige Komponisten (Bull, Byrd, Dowland, Morley u. a. m.) am Werk waren. Weder brachten die Engländer einen großen Liedersänger wie Schubert, Schumann, Brahms oder Wolf hervor, noch einen Opernkomponisten vom Range Mozarts oder Wagners, Verdis oder auch nur Gounods — wenn man von dem einen Meister Purcell absieht, der aber in einer Zeit lebte (1658 bis 1695), als es überhaupt noch kein musikalisches Theater im heutigen Sinne gab. Einen englischen Meister der Sinfonie kennen wir überhaupt nicht. Trotz Ralph Vauhgan Williams, des zweifellos begabtesten unter den älteren lebenden Instrumentalkomponisten in England, stehen die concerti grossi Georg Friedrich Händels immer noch als Gipfelleistungen der Musik der britischen Insel da, aber wie in der englischen Malerei war also auch in der englischen Musik der genialste Schöpfer ein Deutscher! Was außerdem noch an bedeutenden eigenwüchsigen Leistungen eine Erwähnung verdient, ist wenig genug. Die Geschichte verzeichnet als eine Probe einer verhältnismäßig früh hochentwickelten Vielstimmigkeit den Sumercanon (Sommerkanon) aus dem Jahre 1240 und eine umfassend gepflegte Motettenkunst, die sich noch bis ins 17. Jahrhundert hinein auswirkte, aber doch nicht zu jenen entscheidenden Ergebnissen vordrang, wie sie die Niederländer, die Deutschen und Italiener vertraten: von Josquin de Près, Orlando di Lasso, Palestrina oder gar Heinrich Schütz und Claudio Monteverdi. Die heitere Opernkunst aber gewann in England nur durch einen Mann, Coffey, einiges Ansehen; doch verzeichnet ihn die Geschichte des Singspiels nicht als eine wirklich führende Persönlichkeit. So bleibt denn nur noch ein Werk zu nennen, das eine gewisse Berühmtheit erlangte, aber durch sein Wesen nicht den Anspruch auf die Gattung „hohe" Kunst erheben konnte, die „Beggars-opera" vom Jahre 1729, die Bettleroper von Gay und Pepusch, die eine Satire auf die übertrieben pompöse Heldenoper der damaligen Zeit war.
Das ist, wenn man von einigen zeitgenössischen Tonsetzern soliden Durchschnitts absieht, die ganze musikalische Ausbeute englischer „Kultur"- und Musikgeschichte. Das sind die Werte, auf Grund deren sich die Briten anmaßen, „Im Namen der Kultur" einen Vernichtungskrieg gegen das angeblich barbarische Deutschland zu eröffnen. Wie anders vollzog sich die Kulturentwicklung im deutschen Lebensraum! Während England sich im 17. Jahrhundert mit hochmütiger und hemmungsloser Brutalität ein großes Stück dieser Erde zu unterjochen begann, sammelte Deutschland mehr und mehr seine gesamten kulturschöpferischen Kräfte zu einer einzigartigen Hochleistung, deren Wirkung sich auch die entferntesten Länder bis heute nicht entziehen konnten. Und das geschah seit dem Dreißigjährigen Kriege unter stetiger äußerer Bedrohung deutscher Grenzen und trotz innerer volklicher Zersplitterung, in Jahren folgenschwerer Kämpfe um die Existenz — einer Sorge, mit der sich das englische Volk auf Grund seiner insularen Abgeschlossenheit kaum jemals zu belasten brauchte. Während in England der Begriff „Kultur" immer mehr zu einer hohlen und wohl deshalb beliebten Phrase herabsank, wurde er von Deutschland wirklich gelebt. Mit ihrer Kultur prägten sich die Deutschen ihre hohen sittlichen Ideale, die allein das Dasein lebenswert machen; mit ihr verwarfen sie jede Form des Unrechts, vertraten sie den Glauben an die Anständigkeit und Friedensliebe der Menschheit. Von hier aus sind auch heute die Deutschen bereit, um jeden Preis den aller Kultur widersprechenden Angriffen auf den deutschen Lebensraum zu trotzen — gegen alle Mittel schamloser Lüge, feiger Neutralitätsverletzung, gemeiner Mordanzettelung (der Blutsonntag von Bromberg! der Mord an dem rumänischen Ministerpräsidenten Calinescu!), Aushungerung von Frauen und Kindern, Mittel, mit denen eine kriegshetzerische Regierungsclique das britische Volk offenbar um den letzten Rest seines Ansehens als Kulturvolk zu bringen bereit ist. Wahrlich, am allerwenigsten hat England, dessen Musik- und Opernpflege schon in Friedenszeiten auf ein Minimum beschränkt blieb und heute praktisch ganz aufgehört hat, ein Recht, „Im Namen der Kultur" gegen Deutschland aufzutreten!

Musik, die wir nicht wünschen

Von Ernst Schliepe, Berlin

Vor kurzem ist der Öffentlichkeit eine „Erste Liste unerwünschter musikalischer Werke" übergeben worden, die eine beträchtliche Anzahl verschiedenartiger Kompositionen namhaft macht. Der Vertrieb und die Aufführung dieser Stücke ist im deutschen Reichsgebiet verboten, ebenso die Inverlagnahme. Von dem Verbot werden auch Schallplatten betroffen.
Eigentlich erscheint es absonderlich, daß es gegenwärtig noch nötig ist, eine so große Zahl von Werken zu verbieten, denn es sind zum großen Teil Neuerscheinungen, um die es sich hier handelt, nicht etwa nur alte Ladenhüter, die bloß der Ordnung halber ausrangiert werden müssen. Und nachdem der Kulturwille der nationalsozialistischen Staatsführung seit nunmehr sechs Jahren wohl unmiß-

verständlich genug und immer wieder verkündet worden ist, müßte man eigentlich annehmen, daß sich diese Grundsätze auch den Komponisten, Textdichtern, Verlegern und Schallplattenfabrikanten so weit eingeprägt hätten, daß sie sich vor Mißgriffen und späteren Enttäuschungen bewahren könnten. Leider ist dem nicht so. Sonst wäre es ja nicht erforderlich gewesen, eine Reichsmusikprüfstelle einzurichten, und der Präsident der Reichsmusikkammer hätte nicht jene „Anordnung zum Schutze musikalischen Kulturgutes" vom 29. März 1939 erlassen müssen, mit der die nun erfolgten Verbote begründet werden.

In der Tat: es ist erstaunlich, welche Art Musik heute noch in Deutschland vertrieben und öffentlich gespielt wird. Eine flüchtige Durchsicht dieser Verbotsliste (die erst den Anfang bedeutet) weist schon ein recht reichhaltiges Sammelsurium auf: Neben zahlreichen Swing- und Lambeth-Tänzen finden wir die gesamte Musik zum Film „Dschungelprinzessin", einen Slow-Fox „Schubertiana" (man sieht, wohin das „Dreimäderlhaus" führt) und natürlich auch patriotische Nippsachen, wie „Adolf Hitlers Lieblingsblume ist das schlichte Edelweiß". Es ist kein Witz, daß u. a. ein Schlager mit dem schönen Titel „Meine Tante, die schwimmt wie 'ne Flunder" auftaucht; sie hat die bekannte Großmutter abgelöst, die ein Omnibus wär', wenn sie Räder hätt'.

Ein Kapitel für sich bildet die Jazzmusik. Wer da meint, sie wäre im Deutschen Reich nicht mehr vorhanden, irrt sich. Vor einigen Jahren hat man so etwas wie eine Reinigung der Tanzmusik von allen art- und kulturfremden Elementen versucht, ohne auf die rhythmischen Eigenheiten des modernen Tanzes zu verzichten. Dieser so „gereinigte Jazz" ist auch heute noch im Schwange, aber nur offiziell. Wer dagegen Gelegenheit nehmen konnte, Tanzdielen und andere Vergnügungsstätten in mondänen Badeorten zu besuchen, der mußte sich eines anderen belehren lassen. Was dort an Tanzmusik produziert wurde, unterschied sich in gar nichts von dem Stil jener Erzeugnisse der früheren Zeit, die längst verfemt sind. Natürlich wird dergleichen Unmusik nicht bei uns erzeugt, sondern im Ausland. Aus Amerika sind in letzter Zeit Tanzschlager herübergekommen, die jeder Beschreibung spotten und mit Musik nur noch den Namen gemeinsam haben. Von dieser Sorte Tanzmusik, die jeden normal veranlagten musikalischen Menschen nur abstoßen und empören kann, erwähnt unsere Liste eine ganze Reihe. Ich verzichte darauf, sie hier zu nennen.

Man fragt sich: Wie ist es möglich, daß so etwas in Deutschland erscheinen kann? Haben die verantwortlichen Herausgeber und Fabrikanten kein Verantwortungsgefühl, oder fehlt es ihnen einfach an Instinkt für das, was schließlich nicht mehr möglich ist? Das Tollste ist nämlich, daß diese Jazzschlager nicht nur von ausländischen Firmen auf Schallplatten und im Notendruck in Deutschland abgesetzt werden, sondern daß sofort auch deutsche Firmen diese Schlager herausbringen und daß deutsche Tanzkapellen dabei die amerikanischen nachahmen und sie womöglich noch zu übertrumpfen suchen (was allerdings nur selten gelingt). Aber selbst wenn gewisse Jazztänze in Deutschland käuflich nicht zu haben sind, werden sie von den Kapellen doch gespielt, und zwar aus geschriebenen Noten. Umgehung des Urheberrechtes? Keineswegs! Eine bekannte Fachzeitung hat den Trick verraten, wie dies zustande kommt. Der ausländische Verleger hat in Deutschland geschickte Leute an der Hand, denen er die betreffenden Schallplatten zustellt und die danach die Stücke abhören und aufschreiben. Sie werden dann den Kapellen als Probe- oder Einführungsexemplare unter der Hand übergeben, und früher oder später, wenn der selbstverständlich nicht ausbleibende Erfolg die zögernden Verleger überzeugt hat, dann doch bei uns zur Herausgabe gebracht.

Daß der Tonfilm mit unterschiedlichen Schlagern in der Reihe unerwünschter Musik nicht fehlt, braucht nicht weiter zu überraschen. Es sei zugegeben, daß im allgemeinen unsere Filmmusik bezüglich der Verwendung von Jazzelementen zahm ist gegenüber dem, was sich die Tanzmusikbranche da leistet. Dafür blüht dort die Verkitschung unserer großen Tonmeister. Ich spreche nicht davon, daß man der Reihe nach die Gestalten unserer verehrungswürdigen Komponisten auf die Leinwand zerrt und ihre privaten Lebensschicksale, die meist tragischer Art waren, zur öffentlichen Unterhaltung unter ergiebiger Ausnutzung filmdichterischer Lizenzen darbietet, wobei natürlich auch ihre Musik herhalten muß. Darüber kann man verschiedener Meinung sein, es kommt da ganz auf das Wie der künstlerischen Auffassung und Wiedergabe an. Immerhin darf die deutsche Musikwelt den bereits angekündigten großen Richard-Wagner-Film mit Tristan-Musik und der dabei wohl unvermeidlichen Liebesaffäre mit recht gemischten Gefühlen entgegensehen. Jedenfalls dürfte, sofern die Musik unserer musikalischen Klassiker (im weitesten Sinne) in irgendwie entstellter Form im Film erscheinen sollte, ein entsprechendes Verbot alsbald zu erwarten sein, und das werden nicht nur alle Musiker begrüßen, denen Musik mehr ist als marktgängige Unterhaltungsware, sondern auch die Zuhörer, die in Musikdingen sich noch Geschmack und kritisches Unterscheidungsvermögen bewahrt haben.

Auch im Reich der besseren Unterhaltungsmusik begegnen uns heute noch seltsame Erscheinungen, z. B. ein Potpourri „Beethoveniana", dessen Zusammenstellung genau so abscheulich ist wie der Titel. Allerhand Fragmente aus Ouvertüren, Sinfonien, Kammermusik, Liedern und „Fi-

delio" sind da wahllos aneinandergereiht. Ein ähnliches Potpourri für „Bach- und Händelfreunde" bietet dem verwunderten Zuhörer ähnliche Kosthäppchen aus den Werken dieser beiden Meister, die auf dem Unterhaltungspodium, in beliebiger Besetzung für Salonorchester spielbar, sich wirklich recht fremd ausnehmen. Nicht minder unerfreulich ist die Verarbeitung Wagnerscher Opernmotive (z. B. aus den „Meistersingern") zu einem „Fackeltanz" für Militärmusik. Abgesehen von dem Unkünstlerischen solcher Verballhornungen ist auch die geschäftliche Spekulation abzulehnen, die aus der Wirkungssicherheit dieser weltbekannten Musik noch auf einem ihrem Wesen nach fremden Gebiet ein Sonderkapital herausschlagen will.

Indessen hat dieses betrübende Kapitel auch eine humoristische Seite. Sie wird von jenen Auchkomponisten bestritten, die zwar weder Talent noch Können besitzen, dafür aber Wagemut und Einbildung. Im Vertrauen auf ihre innere Berufung bescheren sie der Mitwelt musikalische Erzeugnisse, die ganz einfach zu schlecht sind, als daß man sich darüber noch aufregen könnte. Meistens sind diese Autoren gleichzeitig ihre eigenen Verleger, mitunter auch noch Textdichter. Die gesamte Produktion ist also in einer Hand und bringt darum, selbst wenn sie nur in kleinem Kreise abgesetzt wird, zum mindesten die Kosten und darüber hinaus noch billigen Lokalruhm ein. Da hat z. B. ein solch tüchtiger Verfasser als Opus 575 „Erinnerungen aus meiner Militärzeit" sowohl für Salon- wie für Blasorchester herausgegeben, in denen außer ein paar miserablen Übergängen nur einige Signale und Soldatenlieder in dilettantischer Aufmachung zu finden sind, sonst aber keine eigene Note. Nach solchen „Werken" besteht wohl kaum ein Bedürfnis. Noch weniger allerdings nach jenem gerade zwölf Takte langen Marschlied, das eine eifrige Komponistin aus Begeisterung über die Eröffnung einer neuen Badeanstalt in einem kleinen Städtchen Mitteldeutschlands komponiert hat und aus dessen drei Strophen wir erfahren, daß an Stelle besagter Badeanstalt früher ein Sumpf gewesen sei, den der Arbeitsdienst nunmehr ausgehoben habe!

§ 1 der Anordnung zum Schutze musikalischen Kulturgutes besagt, daß musikalische Werke, die dem nationalsozialistischen Kulturwillen widersprechen, von der Aufführung und dem Vertrieb im deutschen Reichsgebiet ausgeschlossen werden. Wenn der Kreis der in Frage kommenden Kompositionen auch absichtlich weit gezogen worden ist, so zeigt doch die Handhabung dieser Bestimmungen, daß die Kampfansage nur den Auswüchsen gilt, von denen einige im Vorstehenden gekennzeichnet wurden. Niemand wird es bedauern, wenn dergleichen überflüssigen Produktionen die Daseinsberechtigung abgesprochen und damit der Musikalienmarkt von Erzeugnissen befreit wird, die ihn nur belasten.

Mein erstes Frontkonzert

Von Wilhelm Kempff, Potsdam

Wir standen in der Vorhalle der Kathedrale von Laon. Jähes Staunen über die erhabene Größe des in reiner nordfranzösischer Gotik errichteten Domes überfiel uns. Die Morgensonne übergoß den Ostchor mit ihren goldenen Strahlen, die wiederum ihrerseits neue Lichtquellen an den himmelhoch strebenden Säulenschäften entzündeten. Wir waren beide Tag und Nacht gefahren, und unser verschlafenes Auge hatte so manchmal vergebens versucht, auf den wegen Fliegergefahr völlig verdunkelten Bahnstationen Bruchstücke von französischen Ortsnamen zu erwischen. Nun schmerzten beinahe die Augen vor soviel Lichtfülle. Noch immer standen wir staunend, und unsere Füße wagten kaum, die Schwelle zu überschreiten.

Der hochaufgeschossene Jüngling neben mir sah auf seine Geige, die inmitten dieser Größenverhältnisse wie ein Spielzeug anmutete, und wiederum auf den Riesenraum, und etwas wie Unglauben mischte sich mit kindlichem Trotz in seinen Augen. Waren wir beide doch eben der Berliner Hochschule „entwachsen", bereit und voll Ungeduld, die musikalische Welt aus den Angeln zu heben...

Ein Hauptmann, Ortskommandant an der Westfront, selbst begeisterter Musikfreund, hatte uns in einem der damals berühmten Hochschulkonzerte gehört und uns im „Künstlerzimmer", in dem wir uns schon als weltgewandte, triumphgewohnte Matadoren zu geben suchten, ohne lange Umschweife gefragt: „Wollen Sie zu uns an die Westfront kommen, wollen Sie für unsere Feldgrauen spielen, in Theatern, Kinos, in Kathedralen und, wenn's sein muß, in Scheunen?" Da hatten wir nicht einen Augenblick gezögert und in seine kräftige Hand eingeschlagen. „Abgemacht" — und schon nach ein paar Tagen kam die amtliche Aufforderung des Armeekommandos, beigefügt waren die Fahrtausweise „II. Klasse" und Empfehlungsschreiben an die Militärbehörden.

Wir hatten uns unsere erste Konzertreise wohl etwas anders ausgemalt, aber nun — an solch erhabener Stätte wurden all die kindischen Gedanken von einst an flimmernde Konzertsäle mit allem pp.-Zubehör weggefegt. Hier in solch einem überwältigenden Raum zu spielen, das war dann doch etwas anderes, als wir uns es vorgestellt hatten. „Du kannst ganz ohne Sorge sein, mein Lieber" — meinte ich väterlich zu meinem Spielgenossen (war

ich doch zwei Jahre älter . . .), „deine Geige wiegt hier sechzehn erste bei Nikisch in der Berliner Philharmonie auf, hier kriegt jeder Ton Junge", und schon versuchte ich diesen unpassenden Vergleich durch einen anderen, fachgemäßeren abzuschwächen, als plötzlich aus der Höhe des Orgelchores eine leise „Voix céleste" erklang, deren süßlicher, fast betörender Ton mir in seltsamem Kontrast zu der edlen Harmonie des kühlen, ja keuschen Raumes zu stehen schien. Mühelos, ja elegant schwebten die Akkorde dieses zarten Registers durch den Raum, umspielten schmeichlerisch die schlanken, vielfach gebündelten Strebepfeiler und tasteten sich schlängelnd zu einer zarten gotischen Madonna, deren wunderbar reine Züge über soviel weltliches Werben schamhaft errötenden Glanz erhielten. Doch jetzt zieht der Organist dort oben auf dem Oberwerk ein prachtvolles Zungenregister, aber auch dieses verfällt der Macht des Tremolanten, jenes abscheulichen Registerzuges, der im Handumdrehen eine Engelszunge in eine meckernde Ziege verwandelt (diese krankhafte Art zu registrieren ergriff wie eine Epidemie nach amerikanischem Vorbild ganz Europa, und nirgends wird soviel heutzutage „gemeckert" als auf den Wurlitzer-Kinoorgeln). Unser deutsches Protestantenherz begann heftiger zu schlagen. „Du, wenn du da mit deiner Bachschen ‚Chaconne' und ich dazu mit der großen ‚Passacaglia' hineinfahre, da soll aber dieser Dom Musik hören, für die er gebaut wurde." Und so kam der Tag heran, da sich der gewaltige Raum mit unseren Feldgrauen zu füllen begann. Noch immer mußten wir warten, ehe wir mit unserem Spiel beginnen konnten. Das nahm kein Ende, noch höre ich das Schnurren der schweren Soldatenstiefel, die ihre Schritte auf den Steinfliesen vergeblich zu dämpfen suchten. Es schien ein ganzes Heer zu sein, das sich da in der großen Kirche zu Laon versammelte. Da gab es keine Platzanweiser, keine „Billettkontrolleure", jeder suchte und fand seinen Platz, als hätte er ihn schon vorher gewußt. Und als jeder Mauervorsprung besetzt war und sogar die Stufen, die zum Hochaltar führen, da kamen sie die Treppe hinauf zum Orgelchor — und eine neue Menschenwoge brachte wieder neue Scharen von Soldaten. In ihren Gesichtern stand ein unerschütterlicher Ernst. Es war d a s Gesicht des Krieges, das uns da zum ersten Male so richtig anschaute . . .

Und endlich konnten wir beginnen, wir beiden, nun so klein gewordenen Hochschüler. Jetzt erst wußten wir, daß wir da vor keinem „Publikum" spielten, sondern vor unserem Volk, das inmitten der Schlachtengewitter auf die Stimme der wahren Propheten hört, denn Johann Sebastian Bach gehört unter die Reihe der Propheten. Und die kleine Geige wuchs zu einem Orchester, und die Orgel schien mit ihrem Brausen die Fundamente der ehrwürdigen Kathedrale erzittern zu machen. Aber wollte es wohl so manchem Soldaten scheinen, als spielte sich der eben von ihnen erlebte furchtbare Kampf in diesen aus dämonischen Tiefen geborenen Werken ein zweites Mal gleichsam auf höherer Ebene ab, so kam doch auch der Trost, wie er nirgends schöner und tiefer sich offenbart hat in dem „Air" aus der D-dur-Suite. Da lauschten all die Feldgrauen, die jungen und die alten bärtigen Männer, sie lauschten dieser einzigen, unvergleichlichen Weise, in die alles Sehnen nach einem Frieden einer anderen Welt eingebettet liegt.

Als schönsten Dank empfingen wir den Händedruck von so manchem Soldaten. Als sich die Kirche schon beinah geleert hatte, wurde ein Blinder zu uns geführt, der die ganze Zeit über in der Ecke der Orgelbank in sich versunken gesessen hatte. „Ich bin der Organist dieser Kirche", sagte er leise, „wenn es auch die Welt nicht vermag, die Diener der Kunst sollen Frieden halten untereinander" — und wortlos ergriff ich seine zitternde Hand.

Friedrich Smetana als Kunstbetrachter

Der böhmische Tonschöpfer und seine Kritik am Prager Theaterleben

Von H e r b e r t U r b a n , Breslau

Der Komponist der zum festen Bestand jeder deutschen Opernbühne gehörenden „Verkauften Braut", dessen sinfonischer Zyklus „Mein Vaterland" mit den Sätzen „Die Moldau" und „Aus Böhmens Hain und Flur" zum Standgut unserer Konzert- und Rundfunkprogramme zählt, den Schillers „Wallenstein" zu einer sinfonischen Dichtung „Wallensteins Lager" anregte — Friedrich Smetana, war auch kurze Zeit Musikreferent der Prager Zeitung „Narodni Listy", und zwar vom 2. Mai 1864 bis Mitte April 1865. Die Zeit spielt insofern eine Rolle, als sie v o r die Uraufführung seiner ersten Oper „Die Brandenburger in Böhmen" (1866) fällt. Smetana ist also über jeden Verdacht erhaben, etwa mit dem Dolch seiner kritischen Feder im Gewande die Aufführung seines Opernerstlings „gefördert" zu haben, wie es in späterer Zeit, als der Dienst an der Kunst zum Kunstschacher herabgewürdigt war, nur allzuoft geschah.

Nein, als Friedrich Smetana unter dem Deckbuchstaben „A" seine Kritiken schrieb, tobte der Kampf um das tschechische Nationaltheater und zumal um die tschechische Nationaloper. Wohl waren An-

sätze zu einer selbständigen tschechischen Bühne vorhanden, aber die Opern der heimischen Komponisten waren im günstigsten Falle durchschnittliche Kapellmeistermusik. Smetana selbst war als Opernkomponist ein noch unbeschriebenes Blatt. Um so bemerkenswerter sind für uns Heutige, die wir der vollendeten Tatsache der Abschaffung jeglicher Kunstkritik in der früheren Form und ihrer Ersetzung durch die Kunstbetrachtung gegenüberstehen, seine kritischen Ausführungen über das zeitgenössische Prager Operntheater um die Mitte der sechziger Jahre des vorigen Jahrhunderts.

Wie ein schlechter Scherz mutet die Kunde an, daß die damalige Prager Theaterdirektion in den Pausen der tragischen Oper „Othello" von Rossini einen — einbeinigen Tänzer namens Donato auftreten ließ. Smetana stellt hierzu die rhetorisch-ironische Frage: „Hat Herr Donato die Oper verschönern sollen, oder sollte die Oper dem Gasttänzer ein möglichst zahlreiches Publikum sichern? Die Antwort darauf werden wir uns wohl selbst geben müssen, und zwar eine recht traurige... Was ist das für ein Gewinn für Geist und Herz, wenn nach der tragischen Musik Othellos der wohl ein wenig einfache englische Tanz bezaubert." Diese für jeden künstlerisch-ästhetisch empfindenden Menschen selbstverständliche entschiedene Stellungnahme entfesselt indes einen Gegenangriff, durch den sich aber der wackere Smetana keineswegs einschüchtern läßt. „Die Kunst hat nichts davon, denn bei aller Bewunderung dieser halsbrecherischen Evolutionen kann man der damit verbundenen Einförmigkeit nicht ausweichen, wie wenn man bloß mit der linken Hand Klavier spielte. Deshalb bleibt nach der Befriedigung der Neugierde des Zuschauers nichts übrig. Herr Donato tanzt täglich. Wir wissen nicht, ob das so sein muß, bedauern aber aufrichtig, daß dem so ist... Was würden unsere Kollegen dazu sagen, wenn Herr Donato zum Beispiel in den Zwischenakten zu ‚Lear', ‚Hamlet' oder ‚Iphigenie' tanzte?" Eine ähnlich gewagte Geschmacklosigkeit gestattete sich die Theaterdirektion, als sie nach Mozarts „Don Juan" noch eine Bagatelle „Montecchi und Kapuletti" von Vaccai aufführte — nur um den Schwestern Marchisio, zwei hervorragenden Koloratursängerinnen, Gelegenheit zur Entfaltung einer im „Don Juan" unangebrachten Stimmakrobatik zu geben. Smetana geißelt diesen Unfug aufs schärfste, und in diesem Zusammenhang gleich eine andere, uns aus der Ära gewisser Kunstindustrieller noch bis zum Überdruß geläufige Unsitte: die Ankündigung des letzten, allerletzten, unwiderruflich letzten Auftretens eines beliebten Künstlers, der als „Kassenmagnet" gilt und dessen Volkstümlichkeit daher geschäftlich bis zum letzten Tropfen ausgepreßt wird. „Wir haben keine Worte, um diesen Mangel an Geschmack nachdrücklich zu benennen. Darin kann uns auch nicht die abgedroschene Phrase ‚Auf allgemeines Verlangen' beirren. Damit verhält es sich so, wie mit dem letzten, dem allerletzten usf. Auftreten, worauf nach dem unwiderruflich letzten Auftreten noch einige letzte Auftreten folgen. Nach Mozarts ‚Don Juan' kann nichts nachfolgen. Es würde mit dem künstlerischen Geschmack unseres Publikums sehr schlimm aussehen, wenn es nach dem Anhören des so unsterblichen Werkes noch eine ganz gewöhnliche Arbeit zu hören sich wünschte." — Aber die Tatsache verdient Beachtung: schon damals beriefen sich die Herren Direktoren allzugern auf den „Publikumsgeschmack", der damals wie heute vielmehr ihre bequeme Einbildung war. Unserer Zeit blieb es vorbehalten, durch die Praxis zu beweisen, daß der verrufene Publikumsgeschmack nicht nur sehr viel besser ist als sein Ruf, sondern vor allem als der Geschmack so mancher kaufmännischen Kunstbeflissenen!

Aber der gewissenhafte Kunstbetrachter Smetana beschränkt sich nicht auf die Kritik an den unwürdigen „Zutaten" zum Kunstwerk der Oper, er hat auch hinreichende künstlerisch-ästhetische Einwände gegen die Auf- und Ausführung dieser Opernwerke selbst vorzubringen. So verdrießen ihn die völlig unnötigen, nur durch bodenlose Willkür zu erklärenden Striche in „Figaros Hochzeit". „Soweit wir unsere junge Oper beobachten, ihre Entwicklung und ihren Fortschritt, erkennen wir die nicht gerade erfreuliche Tatsache, daß bei ihrer Führung zu einem wahren Gesetz oder vielleicht zur zweiten Natur geworden ist, die künstlerischen Früchte nicht in ihrer ursprünglichen Form vorzuführen, in ihrer Gänze, sondern so viel von ihnen abzureißen, als gerade gefällt. Wir suchen häufig vergeblich nach irgendeinem treffenden Grund hierfür, etwa in der Unzulänglichkeit des erforderlichen Personals oder in der Unzulänglichkeit des erforderlichen Könnens oder in irgendeiner szenischen Notwendigkeit. Wir finden aber keinen... Von dieser Operation wurde weder ‚Orpheus' noch der ‚Freischütz', weder der ‚Barbier von Sevilla' noch ‚Don Juan', noch italienische Opern und jetzt auch nicht ‚Figaros Hochzeit' verschont. Auf andern Theatern pflegt man manchmal wegen unvorhergesehener Hindernisse einzelne Nummern auszulassen. Bei uns aber scheint es, daß als einziges Gesetz in der Kunst Willkür herrscht. Frage doch jemand, warum aus dem Terzett der Gräfin, des Grafen und Susannes die letzten wiederholenden Perioden ausgelassen werden; wir wissen nicht, welcher Grund angegeben werden könnte. Denn man kann keinen finden. Kurz vorher singen alle drei Beteiligten die erwähnte Stelle sehr gut, gleich darauf, wo sie wiederholen sollen, denn Mozarts Stil verlangt dies absolut, wird es ausgelassen, und es wird ein Schluß gemacht, der einen Menschen überrascht."

Es zeugt für die unbedingte Ehrlichkeit und Sauberkeit von Smetanas Absicht, mit seiner spitzen kritischen Feder lediglich zu einer Besserung der bestehenden Verhältnisse beizutragen, daß er sich weder durch die mangelnde Beachtung seiner ebenso wohlmeinenden wie sachkundigen Anregungen noch durch den Vorwurf, mit seiner Kritik eigensüchtige Ziele zu verfolgen, in seiner Streitbarkeit entmutigen ließ. Sein Glaubensbekenntnis zur heimischen Kunst faßt er zusammen: „Das wird uns jedoch niemals abschrecken, daß wir von der Liebe zur heimischen Kunst auch nur ein Geringes nachlassen und ohne Scheu, nach Recht und Wahrheit, für sie kämpfen, wenn immer es notwendig ist; denn alle Fehler aus persönlichen oder irgendwelchen anderen Gründen zu verdecken, gefällt vielleicht gerade an den zuständigen Stellen, führt aber notwendig zum Sinken der Kunst und zu unserem eigenen Verderben." Smetanas Schreibstil ist nicht minder revolutionär wie seine damals freilich gerade von seinen eigenen Landsleuten viel verkannte und in ihrer nationalen Bedeutung nicht entfernt gewürdigte Musik. Es war die Zeit, in der um das Werk Richard Wagners noch heftige Kämpfe für und wider tobten, Liszt noch völlig umstritten war. Smetana war seiner Zeit mit Siebenmeilenstiefeln vorausgeeilt — es war seine Größe und zugleich (wie so oft bei genialen Naturen) seine Tragik.

So sehr wir heute seine kunstpolitischen und kunstästhetischen Betrachtungen zu schätzen wissen, weil sie sich in ihren Grundzügen sehr wesentlich mit unseren heutigen Anschauungen, die zum Teil noch Forderungen, zum größten Teil aber bereits Erfüllungen sind, decken — seine Zeit war dafür bei weitem nicht reif, schon gar nicht in seiner engeren Heimat, die ihm das Leben arg verbitterte.

Aber die geniale Musikalität, die uns aus seinem Werk entgegensprüht, rundet sich mit dem Wissen um seine erkenntnistheoretischen, musikkritischen Betrachtungen zu dem Bilde des Tonschöpfers, als der Friedrich Smetana gerade im heutigen musikalischen Deutschland selbstverständliches Heimatrecht genießt.

Heinrich Schütz und Georg Benda

Es ist bemerkenswertes Zusammentreffen, daß die beiden ersten deutschen Musikschöpfer zu den griechischen Mythen „Daphne", Heinrich Schütz, und „Ariadne auf Naxos", Georg Benda, Beziehungen zu **Köstritz** hatten. Ersterer kam dort in das Leben, letzterer schied dort aus dem Leben. Ihre hehre Kunst wirkte sich durch sie selbst aber nicht in Köstritz aus, denn Heinrich Schützens Eltern verzogen mit ihm nach Weißenfels als er erst fünf Jahre alt war, und Georg Benda verlebte seine letzten Lebensjahre in Köstritz auch vom Musikleben vollständig zurückgezogen. Der Eintrag über seinen Tod in dem Köstritzer Begräbnisregister 1795 lautet: „Hr. Georg Benda weil. Herzogl. Sachsen-Gothaischer Capell-Direktor starb allhier den 6. Nov. nachmittags um 2 Uhr und ward den 9. früh in der Stille begraben, alt 73 anno." Wie die Gruft Heinrich Schützens in Dresden durch den Brand der alten Dresdner Frauenkirche zerstört wurde, so geschah es auch mit dem Grab Georg Bendas, das bei der Umwandlung des Köstritzer Friedhofs vor der Kirche beseitigt wurde, obgleich es hätte damit in Einklang gebracht werden können, weil es eine große Platte bedeckte, die dann hinter die Kirche gebracht wurde. Sein Sterbehaus konnte nicht ermittelt werden. Heinrich Schützens Geburtshaus war der obere Gasthof, der am 12. Dezember 1779 mit fünf anderen Wohnhäusern niederbrannte. An seiner Stelle wurde der jetzige Gasthof „Goldner Kranich" errichtet. Nach Reichardts musikalischem Almanach von 1796 soll Georg Benda eine Selbstbiographie hinterlassen haben, was aber nicht zutreffen dürfte, denn auch weder im Köstritzer Schloßarchiv noch in der Schloßbibliothek wurde eine solche aufgefunden wie auch sonstige Noten und Papiere nicht.

Heinrich Schütz in der Anekdote ist selten. Um so mehr kommt darin Georg Benda vor, der als der zerstreuteste deutsche Musiker des 18. Jahrhunderts gilt. Er war aber auch ein durchaus charakterfester deutscher Mann und Vaterlandsfreund. Dies möge sich auch aus folgender Anekdote ergeben: Als einst in einer Gesellschaft von der italienischen und deutschen Nation die Rede war und ein großer Verehrer der Italiener übertrieben viel zu deren Lobe und zum Nachteil der Deutschen gesagt hatte, wandte er sich an Benda und rief diesen zum Zeugen an für seine Meinung als einen, der beide Nationen kenne. „Ja", sagte Benda, „ich muß gestehen, ich habe in Italien einige vortreffliche Menschen und in Deutschland einige Schurken gekannt!"

Karl Spieß.

* **Neue Noten** *

Hermann Löns im Klavierlied

Es sind gerade 25 Jahre, seit der Dichter Hermann Löns im September 1914 an der Westfront den Heldentod starb.

Wenn man die Neuerscheinungen im Bereich des klavierbegleitenden Sololiedes verfolgt, so sieht man, daß es Dichter gibt, die mit besonderer Vorliebe von den Komponisten „vertont" werden. Es liegt in ihren Dichtungen jene gesunde Mischung von Naturschwärmerei, Sehnsucht, Liebesleid und -freud, kurz: jene Lyrik, der der Komponist gerade in einem Lied so gern Ausdruck geben mag. Eichendorff, Mörike und in jüngster Zeit Hermann Löns sind willkommene Textdichter. Gerade die Lyrik Löns' (ganz besonders die Gedichte aus dem „Kleinen Rosengarten") fordert ja zum Singen und Klingen auf.

Georg Krietsch, ein Schüler F. E. Kochs und Paul Graeners schrieb „Sieben Lieder" nach Gedichten von Hermann Löns f. eine mittlere Stimme f. Klavier, op. 18, Verlag Ries & Erler, Berlin 1938. Es wurde die Strophenform gewählt, die natürlich das Gegebene ist. Nicht immer glückte dem Komponisten der erstrebte volkstümliche Ton („Auf Wiedersehen", „Abendlied: Rose Marie..."). Ich gebe zu, daß gerade beim letzten Lied das zum Volkslied gewordene „Rose Marie" Fritz Jödes sich hemmend einem unbefangenen Urteil entgegenstellt. Eine Auflockerung des Klaviersatzes würde den Liedern ein klareres Gesicht geben (ich denke an Hermann Simons Löns-Vertonungen „Der Weg über die Heide". Es gibt allerdings auch Musiker, die diese schlichten Kompositionen als „primitiv" ablehnen). Im gleichen Verlag erschienen von Georg Krietsch „Lieder der Sehnsucht" nach Gedichten von Hanns Johst, op. 10 (1935); „Lieder vom Tode" nach Gedichten von Hermann Claudius, op. 14 (1937); „Sechs Lieder" nach Gedichten von Hermann Claudius, op. 16 (1937) und „Blumen" nach Gedichten von Josef Weinheber, op. 17 (1937). Ganz allgemein läßt sich sagen, daß das Formale einer Dichtung immer richtig erfaßt ist. Die musikalische Deklamation und die Melodieführung entsprechen den Akzenten des Textes und seinem Inhalt („Liebe" op. 10 Nr. 2; „Abschied" op. 14 Nr. 1; „Daß zwei sich herzlich lieben" op. 16 Nr. 6). Sehr fein die Beibehaltung von c-moll in sämtlichen Liedern des Todes" mit der Schlußwendung auf C-dur („Abschied" Es-dur).

Leider kranken die meisten der Lieder an einem zu „dicken" Klaviersatz. Es geschieht viel zu viel; alles wird wichtig genommen. Man kann unmöglich jedes Achtel mit einem 6 oder 7 stg. Akkord belasten, wie es in „Der Morgen" op. 10 Nr. 3 am Anfang geschieht. Eine besondere Vorliebe für polyphone Satzgestaltung zeigt sich in fast jedem Lied. Die Freude am verschlungenen Spiel der Stimmen läßt den Komponisten aber manchmal vergessen, daß hier die Singstimme führend zu sein hat und die Begleitung nur in beschränktem Maße herrschend hervortritt. Von allen Liedern scheint mir die Vertonung der „Herbstzeitlose" op. 17 Nr. 4 am geglücktesten. Ein in seinen Intervallen stets gleichbleibendes Motiv:



zieht sich durch das ganze Lied. Hier ist eine geradezu ideale Harmonie von Singstimme und Begleitsatz erreicht. Wir sehen den weiteren Kompositionen Georg Krietschs mit Interesse entgegen.

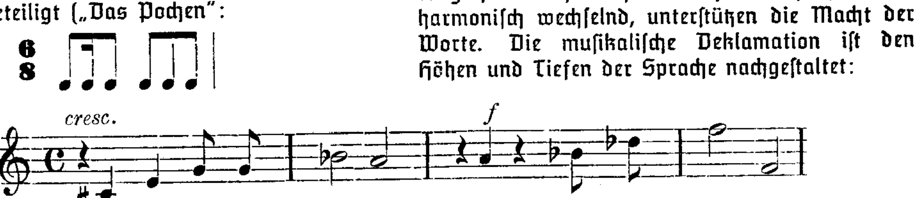
Hermann Henrich entdeckte ebenfalls sein Herz für den „Kleinen Rosengarten". Liederheft V und VI bringen je 4 Lieder daraus. (Vormals Madrigal-Verlag, Berlin-Wilmersdorf, jetzt Heinrichshofen-Verlag, Magdeburg.) Die Lieder sind vor rund 20 Jahren komponiert und — es spricht für den Komponisten — sie klingen auch heute noch frisch und jung. Häufige Vorder- und Nachsatzgleichheit erleichtern das Behalten der Melodie, die sich gerne innerhalb des Dreiklanges bewegt. Die Begleitung zeichnet den Lauf der Singstimme mit, erhält aber durch Rhythmik, Harmonik und Phrasierung eine Farbigkeit, die oftmals belustigend wirkt. („Heckenkind", „Hohn und Spott".) Sehr gut „Der Spuk": 2 Mädchen — die eine ängstlich, hastig fragend (h-moll), die andere beschwichtigend, erklärend (D-dur). Diese hat kaum das letzte Wort gesprochen, da fragt die jüngere Schwester schon wieder. Es stehen nebeneinander D-dur und der Dominantseptimenakkord von h-moll als Terzquartakkord, auf den nun gleich die Anfangstonart h-moll folgen kann:



Die andern Lieder, die vor uns liegen, es handelt sich um „4 Lieder f. hohe Stimme", „4 Lieder f. mittlere Stimme", „5 Lieder von Carl Stieler" (sämtlich Heinrichshofen-Verlag) bestätigen den guten Eindruck, den man vom Komponisten gewonnen hat. Nur wurden natürlich hier, der dichterischen Vorlage entsprechend, größere musikalische Formen gewählt und der Begleitsatz durch sinnvolle Verdichtung an der Textdeutung und -illustrierung beteiligt („Das Pochen":

Der Komponist liebt schwebende Schlüsse auf der Terz oder Quinte. So ist das Lied gleichsam noch nicht zu Ende, und der Hörer wird unmerklich veranlaßt, nun von sich aus weiterzuspinnen.

Im Kommissionsverlag von Gebr. Hug & Co., Zürich und Leipzig erschienen von Otto **K r e i s** „Hymnus der Sonne" (Homer) und „Glückhafter Gang" (Heinrich Anacker). Heroisch, wie die Dichtung Homers ist auch die Musik. Große Akkorde, harmonisch wechselnd, unterstützen die Macht der Worte. Die musikalische Deklamation ist den Höhen und Tiefen der Sprache nachgestaltet:



Lieblich in der Stimmung das zweite Lied. Ein ruhiges Schreiten in der Melodie, ein singendes Gleiten im Begleitsatz. Alles ist auf Klang eingestellt. Die kleine, eigentlich nur innere Steigerung, die in den Worten der 2. Strophe liegt, bringt Kreis durch Hinwendung von Es- nach E-dur, um dann, nach geringen Ausweichungen, wieder in E-dur zu schließen. Man spürt in beiden Liedern den überlegenen Gestalter epischer und lyrischer Dichtungen. Auf die „Sieben Lieder" nach Dichtungen von Hermann Löns, Werk 45 (Heinrichshofen-Verlag, Magdeburg, 1937) von Julius **K l a a s** wurde an dieser Stelle vor ungefähr Jahresfrist schon einmal hingewiesen.

Der Vollständigkeit halber seien noch die im gleichen Verlag erschienenen Löns-Vertonungen von Karl **B l u m e** genannt. Die „Lieder der Heide" gleichen formal denen Henrichs. Es sind Strophenlieder. Musikalisch anspruchslos und schlicht, bleiben sie leicht im Ohr haften. An die seinerzeit für den Film „Grün ist die Heide" komponierten Lieder und das in allen möglichen und unmöglichen Ausgaben (für Männerchor, gem. Chor, Frauenchor, Zither u. a.) erschienene „Ja, grün ist die Heide" sei am Rande erinnert. Sie sind nicht so erschütternd, daß ein Erwecken nach fast 7jährigem Schlummer zum 25. Todestage Löns' am 27. September einen Gewinn bedeuten würde.

G e r t r a u d W i t t m a n n.

Neues für Violine

Von bemerkenswerter Sicherheit und bei aller Einfachheit trächtiger Prägnanz zeugt die Erfindung und Ausarbeitung im **K o n z e r t** in G-dur für Violine und Orchester op. 30 von **A s b j ö r n W i e t h - K n u d s e n** (Verlag Kistner & Siegel, Leipzig). Das viersätzige Werk ist mit seinem Verzicht auf modische Experimente ein Zeugnis der Wirksamkeit klassizistischer Klarheit inmitten einer buntscheckigen, an Stilüberschneidungen reichen Zeit. Den Schlüssel zu dieser Mäßigkeit im Gebrauch musikalischer Mittel bietet der zweite Satz über ein altdänisches Volksthema, in dem das Streben des Komponisten nach der wohlklingenden Melodik als Stärke erkannt wird, als ein aus dem Schönheitswillen einfacher Musik begründeter und berechtigter Ernst. Der zarten Elegie des zweiten Satzes folgt der scherzoartige dritte Satz mit energischer Thematik und nicht minder schwereloser Klarheit, die auch den kraftvollen Ecksätzen das Gepräge gibt. Im ganzen eine liebenswürdige Musik, die einen sympathischen Eindruck macht.

Ungleich tiefer in der geistigen Spannkraft und machtvoller in der schöpferischen Durchdringung sinfonischer Konflikte gestaltet **W i l h e l m F u r t - w ä n g l e r** seine ausgedehnte Sonate in d-moll für Violine und Klavier (Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig). Das Werk ist eine bekenntnishafte Auseinandersetzung mit dem romantischen Erbe in solch ausgesuchter Erlebnispotenz, daß die schwierigsten Mittel der Rhythmik und Lautstärke ergriffen werden. So stellt es an die Ausführenden und Hörer ungewöhnliche Anforderungen, die in Anbetracht der gelungenen großrhythmischen Linie mit der fesselnden Verquickung rhapsodisch wirkender Eigenart mit formal überzeugenden Themenzusammenhängen bekannt machen. Die dramatisch vorstürmenden, mit Energie geladenen Ecksätze umrahmen einen ausdrucksvollen langsamen und etwas tänzerischen Moderatosatz. Die Machart ist durchaus sinfonisch, mit immerwährenden durchführungsartigen Bewegungsantrieben, zwischen den Extremen der tiefsten Versunkenheit (im pppp) und der drängendsten Leidenschaft beziehungsvolle Bögen spannend. Bei diesem groß-

zügigen Vorwurf ist die Technik orchestral, auch die Geigenstimme, obwohl ganz autochthon behandelt, ist ein Teil des orchestralen Stimmverlaufs. In der Ausführung einer kolossalen Konzeption liegt das Eigene dieser Komposition, deren annähernde Wiedergabe schon eine erstaunliche Beherrschung aller musikalischen Vortragsmittel erfordert.

Von einer wahrhaft beglückenden Beschwingtheit getragen ist das Rondo capriccioso für Violine und Orchester von Bernhard Hamann, op. 2 (Verlag Ries & Erler, Berlin), ein brillantes Spielstück ohne alle Problematik, doch auch ohne den Ehrgeiz nachhaltiger Tiefenwirkung. Dem eigentlichen Rondo geht eine ornamentale Improvisation als Einleitung voraus, die den ausgezeichneten Praktiker der Violintechnik verrät und auf den kapriciösen Charakter des Stückes einstimmt. Die H-dur-Stelle mit empfindsamen Akkorden reicht in die Bezirke gefälliger Unterhaltungsmusik hinein.

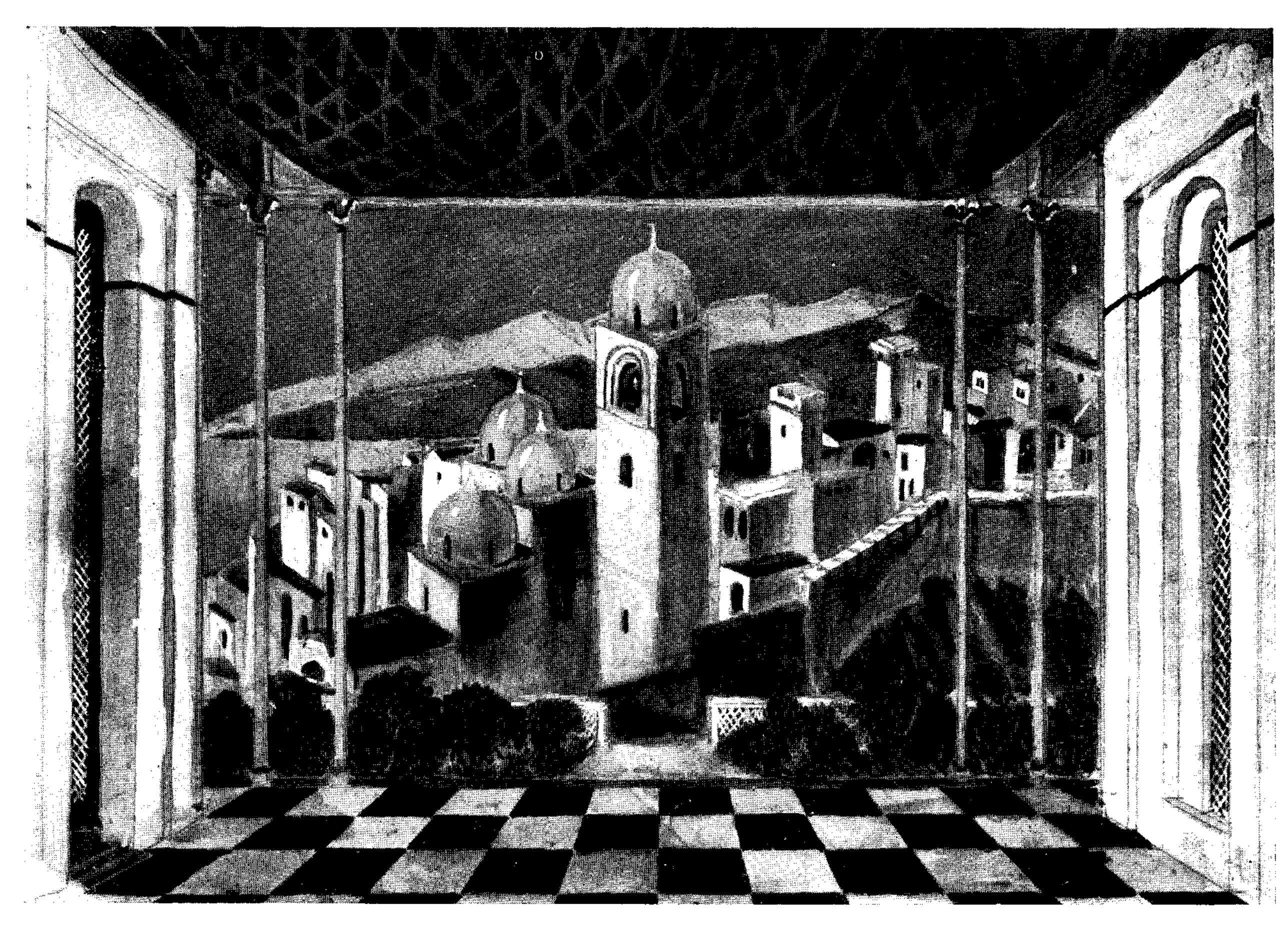
Die Sonatine in C für Violine und Klavier (Edition Schott 2795) von Bruno Stürmer hat den Vorzug der Lebendigkeit in den deutlich geführten Stimmen. Der fast durchgängig im Triosatz gehaltene Stil zeugt von einer schlichten Musizierweise, die ohne viel Aufwand an Mitteln von guter Wirkung ist. Die Ecksätze umschließen einen Variationssatz über ein Liedthema, dem allerdings weiter geschwungene Melodiezüge abgehen. Das im gleichen Verlage erschienene Kapriccio für Violine und Klavier (Edition Schott 3688) von Henk Badings sucht mit allerdings sehr unklaren Dissonanzwirkungen einem charakteristischen Stil zu huldigen. Trotz einem nicht verkennbaren Schwung und brillantem Musiziergeist sind die tonalen Verhältnisse so unausgegoren, daß dem Stück nicht leicht Verständnis entgegengebracht werden kann.

Bedeutender ist die von tiefem Gefühl und ansprechender Anordnung gestaltete Rhapsodie für Violine und Klavier op. 51 von Hermann Reutter (Edition Schott 3690). Der Klavierpart überwiegt im Anfang mit sehr profilierter Thematik und eindringlicher Phantastik. In der Überleitung zu den Variationen über Schuberts Wanderliedern (Ich hört' ein Bächlein rauschen und Das Wandern ist des Müllers Lust) liegt eine an Brahms erinnernde Ausdruckskraft, die den Komponisten als von hoher Verantwortung den großen Vorbildern gegenüber erfüllt ausweist. Das Werk zeigt guten Geschmack und wahre Empfindung und wird daher eines dankbaren Publikums sicher sein.

Mit delikater Klanglichkeit ist die mit wenig Aufwand gearbeitete Sonata für Violine und Klavier von Mario Montico (Verlag Ricordi & C., Mailand) erfüllt. Nicht erregende Evolutionen sind das Thema, sondern schönes Musizieren in ebenmäßiger Formgebung. Das dreisätzige Werk spielt sich gut und regt zur wohlklingenden Tongestaltung an sowohl in den leicht brillanten Ecksätzen als im leidenschaftlich erregten Lied ohne Worte des langsamen Mittelsatzes. Das Stück ist aber über jeden Saloncharakter erhaben und darf unbedingt zu den gediegenen Duoschöpfungen gerechnet werden. — Eine Chaconne für Violine und Orgel hat Hermann Erdlen mit einer in 20 Variationen ungemein reichen und gepflegten künstlerischen Phantasie geschaffen und die nicht gerade zahlreiche Literatur dieser Gattung sehr wesentlich mit diesem brauchbaren Werk bereichert (Edition Peters Nr. 4187). Die klare Vierstimmigkeit ist in vollgültiger Linearität orgel- und violinmäßig durchgeführt und außerdem architektonisch schön und notwendig so angelegt. Ganz ohne Experimente gearbeitet zeigt das Werk klassisch klare Konturen und hat dennoch keine epigonale Anleihen, sondern durchaus Eigenes. Wer die Doppelgriffe Takt 137 ff. nicht kann, möge sich nicht an das Werk heranmachen, denn es verdient sehr sorgfältig gespielt zu werden.

Wenn es das Ziel der heutigen Komponisten ist, zu einer kühlen, sichtenden Objektivität und zur gelassenen Ruhe einer stilistisch reinen Kunstsprache vorzudringen, so verursacht die viersätzige Suite für Violine und Klavier op. 18 von Hermann Henrich (Heinrichshofen's Verlag, Magdeburg) als Ganzes einen uneinheitlichen Eindruck, während starke Ansätze und eine fleißige Durcharbeitung nicht verkannt werden sollen. Oberhalb der technischen Mache, die sehr routiniert sein kann, gibt es etwas, das auf den Kunsternst des Komponisten weist, das das Kunststück erst zum Kunstwerk werden läßt, das den Anspruch auf das Interesse der Öffentlichkeit motiviert. So erwartet man von der Kammermusik im allgemeinen eine gemeinverbindliche Stilistik, von einer Suite im besonderen eine einheitliche Haltung. Die vorliegende Suite kommt aber infolge ihrer kaleidoskopischen Tonartenreihung, ihrer Vielfalt der musikalischen Sprache, durch Häufung kleiner Einzelschönheiten nicht über private Bezirke hinaus. Das Präludium, wirkungsvoll in seiner temperamentvollen Motivik und Fortspinnung, ist im Detail geschickt improvisiert und auch formal gerundet; es zeigt die Vorliebe des Komponisten für pathetische Kraftäußerung. Die Verbindung dieses ersten Satzes mit den folgenden, klassizistisch geprägten (Scherzo, Adagio und Rondo) ist nicht glücklich. Die leichte Abfassung der raschen Sätze dringt nicht zur Grazie der echten Wiener Schule vor, womit nur eine Seite der erwähnten Uneinheitlichkeit dieser Satzfolge angeführt sei. Von dem ohne Frage phantasiereichen Komponisten ist bei gewissenhafter Prüfung der stilistischen Grundwerte noch Besseres zu erhoffen. — Einen hübschen Beitrag zur anspruchsloseren Vortragsliteratur liefert Hans Dün-

Zur Wiederaufnahme von Verdis „Sizilianische Vesper" in der Berliner Staatsoper



Skizze zu Verdis „Sizilianische Vesper" von Emil Pirchan. Berliner Staatsoper 1932

Ein Hinweis auf E. N. von Rezniceks bevorstehenden 80. Geburtstag



„Donna Diana" 1. Bild in der Einstudierung der Berliner Staatsoper

Entwurf von Benno von Arent

schede mit einem Menuett op. 4 für Violine und Klavier (Heinrichshofen's Verlag, Magdeburg), das aber durch eingestreute, akkordfüllende Doppelgriffe an einzelnen Stellen unnötig schwer gemacht ist. Desgleichen unverbindlichen Charakter haben die hübschen „Kleinen Stücke für Violine und Klavier" von Friedrich de la Motte Fouqué op. 42, die Wilh. Altmann in der Reihe „Deutsche Hausmusik der Gegenwart" als Heft 5 der 1. Reihe (Instrumentalmusik) herausgab (Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft, Hannover). Die sechs kleinen, musikalisch keine Schwierigkeiten bietenden Stücke des Romantikers eignen sich für die Benutzung im Violinunterricht.

Paul Egert.

Schaller-Scheit: Lehrwerk für die Gitarre. Heft I u. II (je 2 RM.), Heft III (2,50 RM.). Verlag Universal-Edition, Wien, 1939.

Der Fortschritt, der in den letzten zwei Jahrzehnten allen Hausmusikinstrumenten beschieden war, blieb in einem gleichen Umfange der Gitarre versagt, weil eine dem Fortschritt entsprechende Lehrweise trotz vieler verstreuter und guter Ansätze nicht entwickelt werden konnte. Die wiederentdeckte Lautenkunst und ihre Übertragung für die Gitarre hinderte die Entfaltung einer dem Wesen dieses Instrumentes gemäßen neuzeitlichen Komposition. Fast alle Lehrwerke konnten die Lage nicht wenden. Die meisten waren wegen ihres Übungsstoffes unerträglich, und der kleine gute Rest förderte zwar die Technik, erfüllte aber nicht die musikerzieherischen Forderungen der Gegenwart. Die einsetzenden Versuche haben bisher noch keine endgültig befriedigenden Ergebnisse erzielt.

Auch das vorliegende Lehrwerk von Schaller-Scheit löst die Aufgabe nur zum Teil. Wegen seiner geringen Anweisungen setzt es einen tüchtigen Lehrer voraus. Für den Selbstunterricht ist es fast wertlos und manchmal entmutigend. Die für einen fruchtbringenden Fortschritt zu beachtenden Voraussetzungen und Gegebenheiten — die verschiedene Spannweite und Größe der linken Hand, die sich daraus ergebenden Notwendigkeiten eines entsprechenden Musikgutes und technischen Aufbaues — werden außer acht gelassen. Man beginnt mit dem Lagenspiel, Lagenwechselübungen und der Dämpftechnik und gelangt schon im ersten Heft zu so hohen Schwierigkeiten, daß nur die allerwenigsten Schüler auch bei guter Führung imstande sein werden zu folgen. (Gerade die Gitarre gibt durch ihre Stimmung die Möglichkeit mit den vorhandenen leeren Saiten und ein bis zwei Grifffingern schon Melodien und Liedbegleitungen zu spielen.) Im Gegensatz dazu wird die nicht früh genug einzusetzende Ausbildung der Schlaghand und einfache Akkordbegleitungen zu Liedern erst im dritten Heft gebracht. Trotz dieser erzieherischen Eigenarten des Aufbaues, die man manchmal als einen Mangel empfindet, und die nicht immer befriedigenden eigenen Kompositionen und Liedbeispiele wird der Gitarrelehrer viele wertvolle Anregungen dem Werke entnehmen können, voran den mit Recht an den Anfang gestellten zweistimmigen Satz, die Ausbildung des Quergriffes und die musterhaften Beispiele für eine einwandfreie Liedbegleitung. Im allgemeinen treibt das Werk die Lehrfrage des Gitarrespieles um ein gutes Stück voran.

Walther Pudelko.

Ernst Molzenberger: Lautenstücke von Hans Newsidler.

Joseph Bacher: Alte Tänze für die Laute. Beide Bärenreiter-Verlag zu Kassel, 1939.

Kein historisches Instrument hat für seine stilgerechte Handhabung und Wiedereinführung in die Hausmusik eine so lange Zeit benötigt wie die Laute. Die Irrgänge sind heute überwunden. Sie lagen in der Schwierigkeit der Übertragung aus der Tabulatur in unsere gegenwärtige Notation, in der Festlegung auf die Gitarrestimmung und im Fehlen eines historisch echten Instrumentes begründet. Bezüglich der Notierung ist der von Bacher vorgeschlagene Weg, die französische Lautentabulatur als Niederschrift zu wählen, in jedem Falle zu begrüßen, stellt sie doch die geschichtliche Entwicklung als die vollkommenste an das Ende eines langen Weges. Zwei praktische Ausgaben in dieser Griffschrift liegen jetzt vor, und es dürfte auch den Uneingeweihten, wenn er sich der Mühe unterzieht, die leichten Zeichen zu erwerben, überzeugen, wie leicht und schön es sich nach dieser Aufzeichnung spielt. Man kann zu ihrer Darstellung die E- und G-Laute benützen, und wer die Gitarre besitzt, der scheue sich nicht, sie umzustimmen. Wichtig ist, daß diese kraftvolle Musik und ihre Schönheit wieder Eingang findet in das deutsche Haus und an Stelle einer fadenscheinigen und weichlichen oder fremdländischen Gitarristik tritt.

Aus den unzähligen Lautentänzen hat Bacher eine gute Auslese bereitgestellt, die sich durch Ursprünglichkeit und Frische auszeichnet. Molzenberger überträgt aus den in deutscher Tabulatur geschriebenen Lautenbüchern Hans Newsidlers Präambeln

und die schönen, herben Sätze zu den bekannten Volksliedern, die uns allen aus der Chorkunst des 16. Jahrhunderts lieb geworden sind. Gerade diese Sätze lassen eine vielgestaltige hausmusikalische Darstellung zu. Tabulaturkundige Gambenspieler vermögen einzelne Stimmen und ganze Sätze zu übernehmen. Dem Anfänger sei zunächst das erste Heft empfohlen, da es zum Teil sehr leichte Sätze enthält.

Der ausgezeichnete Stich und die künstlerische Ausstattung der Hefte geben diesen Proben einer edlen musikalischen Kleinkunst einen würdigen Rahmen.

Walther Pudelko.

Waldemar Twarz: Unser Weg. Eine neuzeitliche Anweisung des Geigenspiels für den Gruppen- und Einzelunterricht. Heft 1. Heinrichshofens Verlag, Magdeburg, 1939.

Diese neuzeitliche Anweisung für den Geigenunterricht trägt trotz aller im Vorwort betonten musikerzieherischen Forderungen den Stempel der Unzulänglichkeit. Obwohl Wissenschaftler und Künstler seit zwanzig Jahren einen unerschöpflichen Melodienschatz bereitgestellt haben, der sich nach allen Seiten hin und von dem ersten Unterrichtstag an zu einem erfolgreichen Lehrweg gerade für den Anfangsunterricht ausbauen läßt, bietet das erste Heft geradezu dürftige Beispiele an Musik. Von den 24 Seiten des Heftes verbleiben nach Abzug des Vorwortes und Titels, der leeren Notenseiten und der selbstverständlichen Übungen nicht 10 Seiten Musik! Weder für den Leser noch den Schüler hat diese im wesentlichen alte Schule einen Sinn. Der eine bedarf, wenn er sein Handwerk beherrscht, ihrer nicht, dem anderen gibt es nicht den so nötigen Antrieb aus dem Reichtum eines musikalischen Lebens. Walther Pudelko.

Monumenta musica Belgicae IV. Orgelwerke von Ch. Guillet, G. Marque, C. Luyton, herausg. von Jos. Watelet. Verlag „Der Ring", Berchem-Antwerpen, 1938, XL, 110 S.

Die belgische Gesellschaft für Musikgeschichte hat in ihrer großen Denkmälerausgabe Monumenta musicae Belgicae zahlreiche wertvolle Werke vorgelegt. Der neue Band bringt Orgel- und Instrumentalmusik um 1600. Ch. Guillet zeigt sich in seinen Fantasien in den Kirchentönen an die strenge niederländische Satztechnik gebunden, während G. Macque und C. Luyton die klanglichen Neuerungen des Satzes sich zu eigen gemacht haben. Harmonische Experimente (Chromatik) wie gelegentliche Lösung des Satzes von vokaler Grundstruktur kennzeichnen die Orgelwerke G. Macques. Beweglichkeit in Satz und Form machen seine Werke oft sehr belebt und neuartig. Nicht mit Unrecht bezeichnet er selbst mehrere derselben als „stravaganti". Intavolaturen vokaler Sätze stehen neben freien Instrumentalkompositionen. In ähnlicher Weise zeigen sich auch die Orgelwerke von C. Luyton in die neue Zeit gerichtet. Jedenfalls ist es sehr dankenswert, daß die Monumenta musicae Belgicae Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts, die für Orgel oder instrumentales Zusammenspiel ausführbar ist, vorgelegt haben. Fellerer.

Dix-huit chants et poèmes mongols, recueillis par la princesse Nirgidma de Torhout, et transcrits par Madame Humbert-Sauvageot, Bibliothèque musicale du musée Guimet, Première Série, Tome IV. Paris, 1937, Librairie Orientaliste Paul Geuthner.

Die Sammlung enthält 18 torgutische Gesänge in Notierung mit mongolischem Text, Übersetzungen und Anmerkungen. Die Notierungen sind wohl ein wenig grob vorgenommen, erwecken aber im ganzen Vertrauen. Die Einleitung birgt wichtige Hinweise auf Stimmklang und Vortragsart dieses mongolischen Stammes. Die Gesänge sind durchweg halbtonlos - pentatonisch und zeigen schon hierin, noch mehr aber in manchen melodischen Einzelzügen, den übermächtigen Einfluß des großen chinesischen Nachbarbereiches. Vor allem in Nr. 4, 12, 17 tritt das chinesische Vorbild greifbar deutlich zutage. Man spürt es vor allem in Rhythmus, Kadenzierung und Periodenbau, im motivischen Rationalismus. Das torgutisch-mongolische Element setzt sich demgegenüber in der Vorliebe für Großschrittigkeit, in weitem Umfang und ausgeprägter Sinkbewegung im Gesamtverlauf durch. So verhilft uns die gut ausgestattete Sammlung zur Abrundung eines durch ältere Veröffentlichungen bereits in den Grundzügen umrissenen Bildes mongolischer Musik. Es bestätigt sich hier abermals eine musikethnologische Grunderfahrung: wohl ist es möglich, fremdvolkliche Melodiesubstanz (Leiterbildung usw.) zu entlehnen, stets setzt sich dabei aber die eigenvolkliche Bewegungsart und Vortragsweise durch.

Werner Danckert.

Mélodies tunisiennes, recueillies et transcrites par Le Baron Rodolphe D'Erlanger. Bibliothèque musicale du musée Guimet, première série, tome III, Paris 1937, Librairie orientaliste Paul Geuthner.

Tunesien ist bekanntlich ein Überschichtungsgebiet der Völker, Rassen und Kulturen. Auch der vorliegende Musikband, enthaltend 14 (z. T. instrumental begleitete) Gesangsstücke und 2 Instrumentaltänze, bestätigt diese Erfahrung. Wohl gehört das Hauptfeld der arabisch-orientalischen Musikkultur mit ihren zahlreichen Tonweisen (Makamen) und mannigfachen rhythmischen Reihungen, aber daneben behaupten sich zäh altberberische halbtonlose Pentatonik (vgl. Nr. 12 und 13), Negermusik aus dem Sudan und aus Nigeria, sowie Überbleibsel des spanisch-maurischen, „andalusischen" Volksgesanges. Als Andalusier bezeichnen die Araber

ihre nach dem Fall Granadas aus Spanien ausgewanderten Glaubensgenossen.

Ziemlich scharf sondern sich innerhalb des orientalischen Musikbereichs Kunst- und Volksmusik.

Ob die Melodie des liturgischen Gesanges Nr. 14 wirklich ein Überbleibsel der byzantinischen Liturgie darstellt, wie der Verfasser annimmt, erscheint angesichts der ausgeprägt arabisch-orientalischen Melodieprägung doch etwas zweifelhaft.

Die Melodieaufzeichnungen sind sorgfältig, rhythmische und Tonhöhen-Feinabstufungen sind zur Genüge berücksichtigt. Die Einleitung unterrichtet über Leitern, Tonarten, Rhythmus und das Verhältnis der „klassischen" zur Volksmusik. Jedes Stück ist mit Anmerkungen und Übersetzungen ausgestattet.

Werner Danckert.

Bach-Fugen von Mozart eingerichtet

Mozart hat eine Reihe von Fugen J. S. Bachs für Streichtrio eingerichtet (Geige, Bratsche und Baß oder Cello). Es hat sich bisher nicht klären lassen, ob für die getroffene Auswahl bestimmte Gesichtspunkte für Mozart vorhanden gewesen sind. Es handelt sich um drei Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier (1. Teil Nr. 8, 2. Teil Nr. 13 und 14), um eine Fuge aus der Kunst der Fuge (Contrapunctus VIII) und um die Fuge aus der Orgelsonate II. Schließlich befindet sich in der Handschrift im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien noch eine ebenso eingerichtete Fuge von Wilhelm Friedemann Bach. Diese Bearbeitungen Mozarts sind von Joh. Nep. David im Verlage Breitkopf & Härtel, Leipzig, neu herausgegeben worden. David hat die Abweichungen Mozarts vom Bachschen Notentext auf die Urschriften Bachs zurückgeführt. Leider gibt es keinen Revisionsbericht über diese Abweichungen, die zu kennen wesentlich wäre. Abgesehen davon, daß hier fesselnde Zeugnisse der Beschäftigung Mozarts mit Bach vorliegen, hat Mozart den drei Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier und der Fuge von W. Fr. Bach herrliche Adagios vorangestellt. Bei den beiden anderen Fugen sind die langsamen Einleitungen Sätze von Bach selbst. David hat seine Zutaten (Vortragsbezeichnungen) durch anderen Druck klar abgehoben. Die Neuausgabe verdient Beachtung. Herbert Gerigk.

Carl Philipp Emanuel Bach: Phantasie-Sonate (1787) für Violine und Klavier. Zum ersten Male herausgegeben von Arnold Schering. Verlag C. F. Kahnt, Leipzig.

In der Reihe „Perlen alter Kammermusik" liegt eine der eigenartigsten Schöpfungen des zweitältesten Bach-Sohnes in einer vorbildlichen Neuausgabe vor. Das Autograph im Besitz der Preußischen Staatsbibliothek trägt die Überschrift „C. P. E. Bachs Empfindungen", und die Komposition beginnt „Sehr traurig und ganz langsam". Die Sonate ist ein Bekenntniswerk des Tonsetzers aus seinem vorletzten Lebensjahre — eine zukunftmessende Musik, die in richtiger Wiedergabe starker Wirkung gewiß ist.

Gerigk.



Karl Bleyle: Der Taucher. Für Orchester. (Nach Schillers gleichnamiger Dichtung, op. 31.) Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Nach Art und Anlage der Lisztschen sinfonischen Dichtungen sucht Bleyle hier Bilder und Stimmungen des dichterischen Vorwurfs zu deuten. Er findet dafür kennzeichnende thematische Durchführungen und Umschreibungen, wenn auch nicht alles organisch gestaltet erscheint. Die bildhaften Eindrücke überwiegen, das ausdrucksmäßige Moment tritt zurück. Das liegt schon in der Wahl der Vorlage begründet. Klanglich bewegt sich die Musik in traditionsmäßigen Bahnen.

Erich Schütze.

Walther Werkmeister: Deutsches Lautenlied. Verlag Adolf Köster, Berlin-Lichterfelde, 1939. 839 Seiten.

Die Neuausgabe der weitverbreiteten Sammlung „Deutsches Lautenlied" von Walther Werkmeister soll dem Vorwort nach „den Ansprüchen unserer Zeit gerecht werden, ohne die Eigenart des Buches, der es seinen großen Erfolg verdankt, zu verändern und ohne durch kostspielige Eingriffe den Preis zu erhöhen". Der letztgenannte Gesichtspunkt hat anscheinend eine allzu maßgebliche Rolle gespielt. Denn im Hauptteil sind nur unwesentliche Veränderungen vorgenommen worden, so daß das meiste in überlebtem Geiste und veralteter stilistischer Haltung steckengeblieben ist. Das Liedschaffen der Gegenwart wird in einem besonderen Ergänzungsteil mit 29 Liedern der nationalsozialistischen Bewegung und mehreren österreichischen Volksliedern herausgestellt. Auch in den Bearbeitungen dieser Lieder ist kaum etwas von einer zeitnahen Einstellung zu spüren. Der nachdrücklich vorgebrachte Hinweis, daß sämtliche Notierungen auch für die Ausführung durch das Akkordeon eingerichtet sind, spricht nicht gerade für die Vorzüglichkeit der Sammlung.

Erich Schütze.

*

* Musikliteratur *

Wolfgang Sichardt: Der alpenländische Jodler und der Ursprung des Jodelns. Schriften der Volksliedkunde und völkerkundlichen Musikwissenschaft. Herausgegeben von Prof. Dr. Werner Danckert, Band II, Bernhard Hahnefeld, Berlin 1939. 185 Seiten.

Bei der gegenwärtigen Hochkonjunktur volksmusikalischer Betrachtungen wird gerade diese Jenaer Dissertation besonderes Interesse beanspruchen dürfen, weil hier zum erstenmal der Versuch unternommen wird, das in vielen kleinen Beiträgen und Aufsätzen bereits behandelte Jodlerproblem großzügig zusammenzufassen und einer wissenschaftlichen Klärung zuzuführen. Die bisherigen Deutungsversuche des Jodelns als geschichtliches Naturerzeugnis oder als instrumentale Äußerung erwiesen sich im Hinblick auf die großen Verbreitungskreise der Gattung als nicht zuverlässig. Gerade das musikethnologische Problem mußte Sichardt auf die bereits von Werner Danckert vorbereitete Singhypothese hindeuten, derzufolge es sich also um eine vokalkonzipierte Melodie handelt, die einen beweglichen Registerwechsel zwischen Bruststimme und Falsett vorschreibt. Unsere Kenntnis vorgregorianischer Restbestände im deutschen Volksgesang wird durch Sichardts selbständige, planmäßige Beobachtungen an einzelnen Jodlern des vom Fremdenverkehr noch fast unberührten Muotatals wesentlich vertieft. Die Zugangswege zum altgermanischen Tongut sind zahlenmäßig gering, die Rückzugsgebiete alter vorchristlicher Kultur sind schmal. Um so höher ist der Wert der neu erschlossenen Dokumente einzuschätzen. Der von Werner Danckert an mehreren Orten bereits beschriebene „Fa-Typus" war unter den Jodlern des lydischen Kirchentones klar erkennbar, die großen Sprungintervalle rein linearer Funktion, die Bevorzugung der Quarte, die eigenartige, fast punktförmige Tonbildung dürfte sich im einzelnen mit dem Fa-Typus decken. Selbst in manchen Gattungen barocker Herkunft und Stilabkömmlingen der Renaissance konnte diese Grundform nachgewiesen werden.

Der 2. Teil der Sichardtschen Untersuchung umfaßt die Beziehungen des Jodlers zu den angrenzenden Gattungen der alpenländischen Volksmusik. Im Mittelpunkt stehen die „Mitteilungsrufe", die „Kuhreigen", die „Alpensegen" und „Alpenhornweisen". Der Verfasser bemüht sich auch hier um einen scharfen Umriß der tragenden Stilkreise historischer Prägung. Dabei werden auch sprachgeschichtliche Probleme zur Herkunft des betreffenden Liedbegriffs ausgiebig erörtert.

Recht aufschlußreich sind die Feststellungen im Bereich des Kuhreigens, als dessen ältestes Zeugnis die nordischen Viehlockrufe, die wallonischen Kuhreigen und die westschweizerischen „Ranz des Vaches" dargestellt werden konnten. Gemeinsam war die Dreiteiligkeit im Großaufbau, das „Rufmelos" des Mittelteils und die starke Textgezeugtheit, durch die auch auf diesem Gebiet der vokale Ursprung sichergestellt ist. Der Schlußabschnitt „Musikethnologische Ausblicke" ist wohl die stärkste Leistung des ganzen Buchs. Unter Berücksichtigung aller anthropologischen und kulturhistorischen Teilfragen und Schrifttumsbelege werden hier die Elemente des Jodelns aus der rumänischen, polnischen, italienischen Musik herausgelöst. Bemerkenswert ist hierbei das Geschick und die Umsicht des Verfassers, dem mit Worten schwer greifbaren Melos, Klangvorrat und der Vortragsmanier mit Stilbegriffen beizukommen. Auch hier war die Notwendigkeit unmittelbar gegeben, auf die von Werner Danckert begründete Terminologie und das von Rutz ausgearbeitete System künstlerischer Bewegungsvorgänge zurückzugreifen. Dabei muß beachtet werden, daß das schweizerische Alpengebiet, das Sichardt zum Ausgang genommen hat, rassisch in vier Bestandteile (nordisch, mediterran, ostisch-alpin und dinarisch) zerfällt und die neuere Anthropologie noch nicht zu den einzelnen jeweils entscheidenden rassenseelischen Dominanten vorgedrungen ist. Schon deshalb verdienen die selbständigen Überlegungen des Verfassers eine Würdigung. Mit Sichardts Arbeit sind uns damit zum ersten Male die kulturgeschichtlichen Wurzeln des stimmphysiologisch hochinteressanten Jodlers aufgewiesen worden. Die Abhängigkeit vom Sprachlichen und Instrumentalen konnte abschließend beurteilt werden.

Der Sonderfall des ursprünglich mittelländischen Jodlers bei den germanischen Stämmen der Ost- und Zentralalpen ist nunmehr in allen seinen Nebenformen klar umgrenzt. An den schöpferischen Fortbildungen wechselnder Geschichtstiefe des in fast allen Altkulturen vertretenen Jodlers waren im Alpenlande, besonders aber im Muotatal, Reste keltisch-helvetischen und eines frühgermanischen Volkstums spürbar. Die Kuhreigen und Viehlockrufe sind endgültig vom Bereich der Jodler getrennt und können eine besondere Ableitung von der instrumentalen Melodik der eurasischen Hirtenkultur beanspruchen. Man wird die Untersuchung Sichardts, die innerhalb ihrer eng abgesteckten Grenzen zu wesentlich neuen Einsichten geführt hat, zu den bedeutenden neueren Arbeiten der Volksliedforschung und völkerkundlichen Musikwissenschaft rechnen dürfen.

Wolfgang Boetticher.

Walter Kühn: Führung zur Musik. Moritz Schauenburg Verlag, Lahr in Baden, 1939, 368 Seiten.

Das umfängliche, als erschöpfendes Handbuch zur Musikerziehungsfrage angezeigte Werk hat Untersuchungen über die kulturphilosophischen, weltanschaulichen und musikgeschichtlichen Grundlagen der Kunstauffassung unserer Zeit zum Gegenstand. Kühn nimmt von „einem Prinzip der organischen Ganzheit" (11) Ausgang, aus dem er die Begriffe „Volkstum und Rasse", „Nationalsozialistische Wissenschaftsauffassung", „Leistungsprinzip", „Deutsche Freiheit und Willensbildung" usf. ableitet. „Deutsche Kunstauffassung" (33) wird als ein freies Verströmen im Unbewußten gedeutet, verherrlicht wird ein „Sinn für das Metaphysische, der schon immer das germanische Denken beherrscht hat" (34).

Es unterliegt keinem Zweifel, daß diese Theorie der „seelischen Höhen des Religiösen, des Metaphysischen" (66) in einer mystischen Einstellung und in einem erkenntnisfeindlichen Pessimismus wurzelt, der unserer Weltanschauung nicht entspricht. Diese Tatsache wird durch Kühns reiche Verwendung von Zitaten großer Deutscher nicht widerlegt, sondern nur noch deutlicher sichtbar. Leitsätze im Fettdruck wie: „... so mußte Musik aus innerer rassischer Notwendigkeit die spezifische Kunst der Germanen werden" (30) überzeugen dabei ebensowenig wie die an anderem Orte getroffene selbstsichere Feststellung: „Das Musikzentrum der Großhirnrinde ist nicht voll ausgebildet. Ich erblicke hierin ein Entwicklungsgesetz der menschlichen Gehörsauffassung" (97). Ein Beweis wird nicht angetreten, insbesondere aber fehlen erforderliche Angaben der Fachliteratur. Bei solch dürftiger Sachkenntnis bleibt auch Kühns Polemik gegen den Rassenforscher Günther (40) gegenstandslos: „Die musikalische Anlage innerhalb der Rassenfrage muß meiner Überzeugung nach unter anderen, tieferen Gesichtspunkten betrachtet werden" (40), zumal Kühn dem fragwürdigen Buch des Juden Hugo Lederer „Über Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst" ohne eine Einschränkung verpflichtet ist (51). Gelegentliche Anspielungen auf eine rückständige, „zünftige Musikwissenschaft" (52), der es nur um den Nachweis einer „Quelle" gehe, sind bezeichnend für seine in epischer Breite angelegten Betrachtungen zur Musikerziehung, denen kein wissenschaftlicher, aber noch nicht einmal ein literarischer Wert zukommt. Abenteuerlich bleibt der Versuch, den Stilwert der „polyphonen Renaissancezeit" als „Symbol des Individualismus" zu deuten. Willkürlich entworfen sind die Ansichten von der „indischen Musik" (134). Der „jüdische Ursprung" des cantus gregorianus — vielleicht angeregt von den Studien Abraham Idelsohns — wird blind vorausgesetzt. Kühn begründet ferner eine neue Methode, mit schematischen Quadraten die Intervallfolgen der deutschen Volkslieder anschaulich zu machen. Dem verheißungsvollen Satz: „Mit Hilfe des Untersuchungsverfahrens habe ich einige Hundert neuerer deutscher Volkslieder analysiert" (125), folgt weder eine klare Systematik noch eine Bezeichnung dessen, was als Entdeckung „einer charakteristischen Form und Haltung im deutschen Volksliede" (133) und einer „exakten Beurteilung einzelner Melodien" (126) angekündigt wurde. Der Hinweis auf eine „Phänomenologie" entschädigt nicht.



Auf Kühns „Psychologie des Tondenkens" kann nicht eingegangen werden, weil diese Fachausdrücke wie „Vorstellungsfähigkeit", „Tonauffassung", „anschauliches Denken", „naturwissenschaftliche Methode", „Gegenstandsschicht des Bewußtseins" (194) in bedauerlicher Weise durcheinander wirft. Die Sicherheit seiner Terminologie bezeugen neue Ausdrücke, z. B. „unmittelbares Behalten" (168) oder „musikalisch höher Gelagertes" (95). Kühn sehnt die „Groß-Zeiten" des „heldischen Höhenmenschen" (112) wieder herbei. „Jeder Deutsche muß in Zukunft den Arminius-Geist und den Siegfried-Sinn in sich tragen, damit immer wieder in allen Deutschen sich etwa regende Segest-Tücke oder Hagen-Niedertracht im Keim niedergerungen wird. Die Wachheit ewigen Siegfried-Geistes, nimmer erlahmender Arminius-Kraft, nie ermüdender Widukind-Zähigkeit, hierin ist das Hauptziel deutscher Seelenformung in der Zukunft beschlossen" (114).

Der Verfasser nimmt an vielen Orten für sich in Anspruch, daß seine private Lehrmeinung mit unserer „Weltanschauung" identisch ist. Jede sorgfältige Überprüfung des Textes aber führt, bei Berücksichtigung aller Umstände, zum Ergebnis, daß der Verfasser hier einem Irrtum unterlegen ist.

Wolfgang Boetticher.

Alfred Orel: Aufsätze und Vorträge. Verlag für Wirtschaft und Kultur, Payer & Co., Wien-Berlin, 1939. 174 Seiten.

Die vorliegende Aufsatzsammlung ist als Ehrung für den 50jährigen Wiener Universitätsprofessor Dr. Alfred Orel (geboren am 3. Juli 1889) gedacht. Einer seiner Schüler, Dr. Fritz Racek, gab das Buch heraus. Prof. Heinrich Damisch, der Vorsteher der Wiener akademischen Mozartgemeinde, schrieb ein Geleitwort. Zehn Aufsätze vermitteln ein Bild der Vielseitigkeit und Gediegenheit des Wissenschaftlers Orel. Auch eine Studie aus unserer Zeitschrift

ist darin enthalten über J. S. Bachs „Musikalisches Opfer". Fritz Racek hat als Anhang ein Werkverzeichnis Orels zusammengestellt, das einen imponierenden Überblick seiner wissenschaftlichen Arbeit gibt. Gerigk.

Aurelianus Augustinus: Musik. Erste deutsche Übertragung von Carl Johann Perl. Verlag Heitz & Co., Straßburg, Leipzig, Zürich, 1937. 307 Seiten.

Die Schrift des Kirchenvaters Augustinus über die Musik war bisher nur in lateinischer Sprache zugänglich. So konnte dieses wichtige Buch über die Musikauffassung der Spätantike auch innerhalb der Musikwissenschaft selbst fast übersehen werden. Nur wenige Arbeiten nehmen Bezug darauf und diese nicht einmal immer in richtiger Deutung der Darlegungen des Augustinus. Der Wert der vorliegenden Ausgabe liegt demnach in der Erschließung eines bedeutsamen Quellenwerkes, das naturgemäß in höchstem Maße kritisch betrachtet werden muß. Die sechs Bücher der 389 abgeschlossenen Schrift behandeln von der Warte des Philosophen der damaligen Zeit vorwiegend die Fragen des Rhythmus, stets wieder in metaphysisches Dunkel hüllend, was gerade an klarer Erkenntnis herausgestellt worden war. Ein wissenschaftlicher Anhang mit Anmerkungen des Übersetzers enthält wertvolle Hinweise.

Herbert Gerigk.

Johannes Ebert: Joseph Haydn. Der Mann und das Werk. Matthias Grünewald-Verlag, Mainz, 1939, 135 Seiten.

Johannes Ebert hat ein sehr erfreuliches Buch geschrieben. Diese Haydn-Biographie hat nicht den Ehrgeiz, wesentlich Neues an Tatsachenmaterial zu bringen, aber sie erfaßt den Menschen und Künstler in einer so liebevollen und zugleich sicher wertenden Weise, daß sich ein trefflich gezeichnetes, abgerundetes Persönlichkeitsbild ergibt. Das Bestreben, den immer noch viel zu wenig gekannten Meister aus der historischen Ferne, in die man ihn so oft hineinstellt, herauszuheben und ihn nach seinem Verdienst wirklich volkstümlich zu machen, wird mit den Mitteln einer umfassenden Kenntnis von Mensch und Werk, Zeit und Umwelt und einer ausgezeichneten Darstellung erreicht. Das Buch liest sich ebensogut wie es nach innerem Gehalt und klarer, stilistisch fein ausgefeilter Form überzeugt. Ein Leben von ungeheurer Schaffensfülle, voll tapferer Diesseitsbejahung, reich an Freuden der Erfüllung und doch nicht ohne Schattenseiten und Tragik ersteht vor dem Leser in seiner Größe, aber auch in seiner Menschlichkeit. Was über Haydns Musik selbst gesagt wird, fußt auf den klar zutage liegenden Ergebnissen neuerer Wissenschaft. Es wird aber mit so klugem Verständnis und so leicht faßlich in der Darlegung des Haydnschen Genius und der musik- und kulturgeschichtlichen Zusammenhänge vorgetragen, daß es auch ohne Analyse und Notenbeispiele dazu beiträgt, den Leser zu Haydn, dem Mann und dem Werk, hinzuführen.

Hermann Killer.

Paul Lohmann: Stimmfehler — Stimmberatung. B. Schott's Söhne, Mainz, 1938, 125 Seiten.

Als Sängerapotheke und Lexikon des Singens wird Lohmanns Buch angekündigt, und in der Tat bleibt es wohl auch keine Frage nach dem Erkennen und der Behandlung der Sängerfehler die Antwort schuldig. Die Form der Darstellung in Frage und Antwort, die Lohmann wählt, hat in diesem Falle viel für sich. Sie zwingt den Autor nämlich zu klaren Begriffsbestimmungen, ein Vorteil, der jedem ersichtlich ist, der den Wirrwarr der Termini technici und ihrer verschiedenen Anwendung und Bedeutung gerade auf diesem Gebiete kennt. Lohmann schafft demgegenüber eine sichere Basis des Verständnisses, natürlich im Rahmen allgemeiner fachlicher Grundkenntnisse, wie denn sein Buch als Leser den itelligenten Sänger und den aufgeschlossenen, nicht in eine alleinseligmachende Methode verrannten Pädagogen voraussetzt. Eine sehr zweckmäßige Gliederung und eine logisch klare, scharfsinnige und durch langjährige Erfahrungen sachlich gestützte Darstellung sind weitere Vorzüge des Buches, dem in der sängerischen und stimmbildnerischen Praxis der Wert einer grundlegenden und wegweisenden Veröffentlichung zukommt.

Hermann Killer.

Johannes G. Mehl: Die Denkmalpflege auf dem Gebiet der Orgelbaukunst. Bärenreiter-Verlag, Kassel, 1939. 20 S.

Daß auf die Orgeldenkmalpflege einmal mit Nachdruck hingewiesen wird und daß unter dieser Denkmalpflege das Instrument und nicht nur der Prospekt verstanden wird, ist wichtig. Zuviel wurde schon durch Unverständnis selbst maßgebender Stellen vernichtet, als daß dieser Ruf übertrieben scheinen könnte. Bei der Verschiedenheit der Auffassungen vom Wesen alter Orgeln, der Unterschiedlichkeit der Raum- und Verwendungsverhältnisse ist die Aufstellung einheitlicher Richtlinien unmöglich. Voraussetzung für eine entsprechende Orgelpflege ist der historisch und orgelbautechnisch vorgebildete Orgelpfleger, wie Mehl mit Recht am Schluß seiner kurzen Darstellung, die viele Punkte zur Diskussion bietet, hervorhebt.

Fellerer.

Franz Ständer: Die Musik im Dienstgebrauch der SA. (Reihe „Der Appell", Heft 5), Zentralverlag der NSDAP., Franz Eher, Nchf., München, 31 S.

Das Büchlein will zeigen, wie „die Musik für die Dienstgestaltung bei der SA. verwendet werden

kann, welche Besetzung angestrebt werden muß und welcher Art die Musik bei den verschiedenen Einheiten und Anlässen sein soll". Näher eingegangen wird auf die Bildung von Musikzügen und Singabteilungen, auf die Literatur für „feierliche Appelle" und Veranstaltungen sportlicher oder kameradschaftlicher Art. Außerdem wird die Verwendungsmöglichkeit einzelner Instrumente eingehend untersucht. Aus einer künstlerisch verantwortungsbewußten Einstellung werden Forderungen erhoben, die auch für musikalische Kreise außerhalb der SA. von Interesse sind. Einige Ausführungen verdienen im Wortlaut wiedergegeben zu werden:

„Es sei ausdrücklich betont, daß leichte Musik und Kitsch durchaus nicht dasselbe ist. Die Blasorchester bringen zu einem großen Teil noch die Kompositionen seichter Köpfe einer inhaltslosen Zeit, die berüchtigte Salonmusik. Dieser ganze Schwulst, zu dem die Potpourris aus klassischen Werken oder aus Weihnachtsliedern, die Opernübersichten, die Rheinweinlieder, die Tongemälde usw. gehören, ist unserer Weltanschauung entgegengesetzt."

„Die modernen Tanzkapellen haben sich aus verständlichen Gründen das Schifferklavier für ihre Zwecke nutzbar gemacht. Diese Art von Schifferklavier entspricht nicht mehr dem nordischen Volkstum. Wir wollen die volksgebundene Art nicht durch Verfeinerung ihrer Ursprünglichkeit berauben."

„Märsche, die dem Führer gewidmet sind oder anderen führenden Persönlichkeiten des neuen Reiches, denen man schon äußerlich den „Hurra-Nationalsozialismus" anmerkt, sind meistens aus berechnender Konjunktur geworden und würden, anders frisiert, auch anderen Weltanschauungen gerecht."

Das Büchlein erfüllt vollauf seinen Zweck. Es weist der SA. den Weg zu einer zweckmäßigen, künstlerisch gediegenen Musikübung und kann auch für Schulungszwecke empfohlen werden.

Erich Schütze.

Jahrbuch der Volksmusik 1938/39. Herausgegeben von Erwin Fischer im Auftrage des Reichsmusikverbandes für Volksmusik in der Reichsmusikkammer. Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel/Berlin, 170 Seiten.

Das nunmehr im 2. Jahrgang erscheinende Jahrbuch der Volksmusik gestattet einen Querschnitt durch die der zuständigen Dienststelle der Reichsmusikkammer anvertrauten Aufgaben. Die Betreuung der Laienmusikgemeinschaften hat günstige Ergebnisse erzielt, über die die vorliegende Schrift Rechenschaft ablegt. Der Präsident der Reichsmusikkammer, Peter Raabe, gibt im Vorwort die Forderungen bekannt, die die echte Volksmusik zu erfüllen hat. Die früheren Wettspiele sind von den heutigen Wertungsspielen abgelöst worden. Der

im kleinen Vereinshorizont entfachte Ehrgeiz ist ausgeschaltet, aber das Verantwortungsbewußtsein wurde durch neue Einrichtungen gesteigert. Eine entscheidende Frage ist die Auffindung geeigneten historischen Musiziergutes und die Anregung für unsere Komponisten, für das Laienstreich- und Sinfonieorchester („Liebhaberorchester") neue Werke zu schaffen. Mit besonderen Gefühlswerten geladene und formal unübersichtliche Tonwerke sind da von vornherein ungeeignet. — Elf Prozent aller Volksmusikkapellen sind Laien- und Sinfonieorchester. Sie sind zu etwa gleichen Teilen auf Land und Stadt verteilt. Bläsergruppen überwiegen in den ländlichen Bezirken. Die psychologischen Voraussetzungen sind sicherlich in einer Großstadt von denen des ländlichen Wirkungsbereichs, der noch eng an die Feste des Jahreskreises gebunden ist, verschieden. Diesen Umständen tragen die umfänglichen Vorschläge zur Programmgestaltung Rechnung, die einzelnen Abschnitte „Streich- und Sinfoniemusik", „Blasmusik", „Musik für Balginstrumente", „Zupfmusik" geben in dieser Frage genügend Aufschluß. Der Anhang vereinigt eine „Spielliste", in der wir das gesamte, bisher verwandte Material zusammengestellt finden. Manche alte Tradition kann hier wieder erweckt werden, man denke nur an die großen Lauten- und Gitarrenmeister des 16. und 17. Jahrhunderts (inwiefern die Spielart der Mandoline, insbesondere das Tremolo, auf „orientalischen Charakter" [57] hindeutet, müßte allerdings noch eine sorgfältige Überprüfung ergeben). Recht zuverlässig sind die Bemerkungen zur Literatur der Balginstrumente. Die Fehler der früheren Bandoneon-Orchester werden klar beschrieben. Ähnlich umstritten ist heute noch die künstlerische Bedeutung des Akkordeons. Seine Popularität ist kein sicherer Maßstab für die künstlerische Einschätzung. Bisherige Versuche, das Instrument solistisch einzuführen, konnten, am strengen Maßstab echter Volksmusik gemessen, nicht überzeugen. Dagegen wird die Handharmonika in einer Volksmusikkapelle einen untergeordneten Rang (als harmoniestützendes Element) beanspruchen dürfen. — Die Mitarbeiter der Fachschaft Volksmusik sind in der Sparte „Organisation des Reichsverbandes" namhaft gemacht. Ferner sind die wichtigsten Reichsgesetze, Anweisungen und amtlichen Richt-

linien bekanntgegeben, aus denen die Entwicklung der Laienmusikpflege erkennbar wird.

Wolfgang Boetticher.

Alfredo Casella: Il Pianoforte. Collezione musicale „Melos", Verlag Tumminelli & Co., Rom und Mailand. 1937. 243 Seiten.

In einer Schriftenreihe, die überwiegend jüdische Autoren ankündigt, ist ein Werk des Komponisten und Pianisten Alfredo Casella über das Klavier erschienen. Die Geschichte des Instruments wird dargelegt, die Konstruktionen werden erörtert, die Literatur in großen Zügen geschichtlich gegliedert. Es folgen interessante Abschnitte über die Ästhetik des Klaviers und eine Aufzählung der bedeutenden Klavierspieler. Hier — wie auch an anderen Stellen — beeinträchtigt es den Wert des Buches, daß eine Judenfrage für den Verfasser offenbar nicht vorhanden ist. Den wichtigsten Teil der Ausführungen bilden die Ausführungen über Klaviertechnik, wo sich die Erfahrungen des Meisters des Instruments mit einem großen historischen Wissen paaren. Schließlich werden noch die einzelnen Gattungen der Klaviermusik erörtert, wobei die beiden Gruppen: „Klavier mit Orchester" und „Das Klavier im Orchester" in dieser Abgrenzung auffallen, obwohl niemand an der Berechtigung dieser Gliederung zweifeln wird. Im Ganzen ein inhaltreiches Buch!

Herbert Gerigk.

* Die Schallplatte *

Die Aufgabe der Musikplatte heute

Weiterarbeiten! heißt es in jedem Bereich des nationalen Lebens. Daß die Kunst einen wesentlichen, einen lebensnotwendigen Bereich des nationalen Lebens darstellt, ist für alle selbstverständlich geworden, seitdem Adolf Hitler der Führer des deutschen Volkes ist. Mit dem Begriff des „L'art pour l'art", das heißt einer Kunst um ihrer selbst willen und nur für eine besondere Gesellschaftsschicht, hat der Nationalsozialismus auch das Wort gerichtet, daß die Musen zu schweigen haben, wenn Mars die Stunde regiert. Wir wissen: die deutsche Kunst, vor allem die Musik, ist unser größter nationaler Reichtum, eine Kraftquelle höchster Bedeutung, die nie versiegen darf. Die Ablehnung des „L'art pour l'art" verbietet uns neben der unbedingten Anerkennung der klassischen und ernsten Meisterwerke deutscher Musik zugleich die sogenannte Unterhaltungsmusik in ihrem Wert für die Gesamtheit zu verkennen. Ist es einer Passion von Schütz oder Bach, einer Oper von Gluck oder Mozart, einer Sinfonie von Haydn oder Beethoven, den Liedern der Romantiker, den Schöpfungen eines Wagner, Bruckner, Reger, Pfitzner und Strauß gegeben, uns in schweren Stunden zu trösten, neue Kraft zu entzünden, in das heilige Reich unseres innersten deutschen Wesens zu führen, nach einem Beethoven-Wort: „Feuer aus dem Manne zu schlagen!" — so bleiben zwischen diesen gewaltigen Erschütterungen und Entflammungen, neben diesen Höhen seelisch-geistigen Erlebens die Notwendigkeiten einfacher Entspannung und Zerstreuung. Nicht immer ist der in dieser Notzeit der Arbeit mit letzter Kraftentfaltung hingegebene deutsche Mensch an seinem Feierabend in der Lage, aus der großen geistigen Auseinandersetzung mit den Meisterwerken der deutschen Musik unverlierbare Kraft zu gewinnen, — oft verlangt ihn nach nichts weiter als nach einer leichten Musik, die ihn auf unproblematische Art seelisch und körperlich entspannt, ihn angenehm unterhält.

Während in den feindlichen Demokratien die Opernhäuser, die Theater, Kinos und Konzertsäle geschlossen wurden, gilt für den deutschen Künstler aus der Weisheit nationalsozialistischer Führung ein anderes Gesetz: Weiterarbeiten auf all diesen Gebieten; weiterarbeiten aus erhöhter Verantwortung; weiterarbeiten für das Leben der deutschen Schicksalsgemeinschaft.

★

Dem inneren Totalitätseinsatz des deutschen Menschen in diesem ungeheuren und sieggewillten Lebenskampf entspricht der totale Einsatz aller Mittel und Möglichkeiten. War schon immer kein Zweifel darüber, daß die Musikplatte in ihrem kulturellen Wert nicht zu unterschätzen ist, so erfährt sie heute als wichtiger Teil der gesamten Musikpflege allgemein und durch die Eigenart ihrer Einsatzmöglichkeiten im besonderen eine erhöhte Bedeutung. Es gehört zu den praktischen Vorzügen der Musikplatte, daß sie ganz nach den Möglichkeiten, Notwendigkeiten und Wünschen des Musikfreundes eingesetzt werden kann, unabhängig von den festgelegten Stunden der abendlichen Konzerte und Vorstellungen. Der Tagesablauf des Menschen im Kriege ist anders als in gewöhnlichen Zeiten. Um einer wichtigen Aufgabe willen, sei es Arbeit, Hilfsdienst, Luftschutzwache darf bei aller Bedeutung der musischen Aufrichtung ein Konzert- oder Opernbesuch selbstverständlich nur in zweiter Linie stehen. Hier ist die stets gegenwärtige Musikplatte zu jeder Zeit der Vermittler des erwünschten Kunsterlebens oder der notwendigen Entspannung.

Es ist auch selbstverständlich, daß der deutsche Rundfunk die politische Information und Führung im Kriege als bevorzugte Aufgabe betrachtet; ganz abgesehen von seinen militärischen Aufgaben. So ist es ihm heute weniger als sonst möglich, dem Musischen Raum zu geben. Auch hier erwächst der Musikplatte ein erweitertes Feld der Kunstvermittlung.

Manche Künstler, die aus besonderer Berufung begnadet sind, zu Menschenherzen zu sprechen und dem Volk die Botschaft unserer großen Meister zuzutragen, haben den Frack mit dem feldgrauen Tuch getauscht. Die Platte aber hat ihre Leistung und Aussage festgehalten, und ihrer Existenz ist es zu danken, daß mancher Künstler, der vor dem Feinde steht, gleichzeitig in der Heimat durch seine Kunst die Daheimgebliebenen innerlich aufrichtet und erfreut.

Von Ort und Stunde unabhängig, ist es der Musikplatte gegeben, nicht zuletzt auch im Felde, in den Lazaretten, auf den Kriegsschiffen, in den Lagern unserer tapferen Wehrmacht die unerschöpflichen Kraftquellen der deutschen Musik fließen zu lassen, oder mit den schönen deutschen Märschen alter und jüngster Tradition ewiges Deutschtum froh und stark bewußt zu machen, oder durch gute Unterhaltungsmusik Entspannung und Zerstreuung zu neuer Kraftsammlung zu geben.

Mehr denn je hat sich in Kriegszeiten die kleinste, aber fundamentale Schicksalsgemeinschaft der großen Volksgemeinschaft zu bewähren: die Familien- und Hausgemeinschaft. Das weltbewegende notvolle Geschehen, unser äußerster Kampf um das Dasein unseres Volkes und Volkstums, die Sorge um den Vater, Sohn, Mann und Bruder an der Front, diese ernste innere Not und manch äußere Umstände schließen die Hausgemeinschaft enger als je zusammen. Man sollte nicht vergessen, daß die Kunst, das gute Buch, die Musik erhöhten Wert erhalten haben — und es wäre ein besonders schöner Sinn, eine besonders schöne Aufgabe, der Jugend durch solches gemeinsames musisches Erleben die seelisch-geistige Rüstung für den kommenden Lebenskampf mitzugeben. Muß noch gesagt werden, daß hier die gute Musikplatte wertvollste Dienste leisten wird?

Es wäre noch manches über die besondere Bedeutung der Musikplatte in Kriegszeiten zu sagen. Wir wollen uns aber schließlich nur noch kurz auf zwei Punkte beschränken. Die Aufnahme, Herstellung und der Verkauf der Musikplatte gibt in Deutschland vielen Künstlern, Angestellten und Arbeitern Brot. Es ist erschöpfend gezeigt worden, daß die Musikplatte kein „Luxusartikel" — daß sie vielmehr heute von besonderer Wichtigkeit ist. Darüber hinaus gehört die deutsche Musikplatte zu den Exportartikeln, zu deren Devisengewinn eine hochbedeutsame kulturelle Propaganda hinzutritt.

Walter Berten.

Neuaufnahmen in Auslese

Das Musikkorps der „Legion Condor" unter der Leitung von Stabsmusikmeister Bögelsack spielt die Märsche „La Cancion del Legionaria" und „San Marzial", die in den Kämpfen in Spanien ihre besondere Bedeutung hatten. Der Vortrag ist zackig, und mit Überlegenheit werden alle Stimmen klar herausgehoben. Die Legion Condor besteht nicht mehr. Um so höher ist der Erinnerungswert dieser Aufnahme anzusehen.

(Telefunken A 10002.)

Die griechische Pianistin Anna Antoniades erweist sich mit kleinen Stücken von Prokoffieff und Mussorgskys „Eine Träne" als virtuose Beherrscherin ihres Instruments, die ihr Spiel auch mit starker Empfindung zu durchdringen weiß. Eine gute Wiedergabe!

(Grammophon H 47369.)

Alle Platten mit zeitgenössischer Musik verdienen nachdrückliche Hinweise. Paul Graener spielt mit Mitgliedern der Berliner Staatskapelle die Ballettmusik aus seiner Oper „Friedemann Bach", die in durchaus fortschrittlicher Haltung die Schaffung einer volkstümelnd-ansprechenden Kunst versucht. Graeners Personalstil wird treffend charakterisiert.

(Grammophon L 62815.)

Mit den Berliner Philharmonikern gestaltet Victor de Sabata das Tristan-Vorspiel zu einem eindringlichen Erlebnis. Da wird die künstlerische Absicht dank einer vollendeten Technik in idealster Weise verwirklicht. Der Klangzauber dieser Partitur ersteht ebenso überzeugend wie es im Konzertsaal möglich ist. De Sabata erzielt machtvolle Steigerungen, er arbeitet vor allem jede Einzelheit mit größter Sorgfalt heraus, und er behält dabei stets den Blick für die große Linie.

(Grammophon LM 67496.)

Ein groß angelegter, tief empfundener Sinfoniesatz ist Wilhelm Furtwänglers „Sinfonischer Dialog", der 2. Satz aus seinem Klavierkonzert. Die Komposition hat jenen großen Atem in der Konzeption, der auch den Dirigenten Furtwängler auszeichnet. Man ist versucht, von einem Nocturno

zu sprechen, weil die Zwischenfarben, eine Art musikalisches Halbdunkel hier vorherrschen. Edwin Fischer ist der meisterhafte Interpret des Klavierparts, Furtwängler dirigiert selbst, und die Berliner Philharmoniker spielen mit aller Hingabe, deren sie fähig sind.

(Electrola DB 4696/97.)

Das Wiesbadener Collegium musicum legt in stetigem Repertoireausbau ältere Musik vor. Das Ricercar (sechsstimmige Fuge) aus J. S. Bachs „Musikalischem Opfer" wird in der sauberen Wiedergabe den Musikfreund durch die Gewalt der Musik fesseln und im übrigen ein ausgezeichnetes Studienmaterial bilden können.

(Telefunken E 2996.)

Daß nun ein Streichquartett Max Regers, das Quartett in Es (op. 109) geschlossen vorliegt, muß angesichts der immer noch nicht ausreichenden Pflege des Meisters auf der Schallplatte hervorgehoben werden. Die Größe wie die Problematik der Erscheinung Regers sind an diesem Werk klar erkennbar. Die kontrapunktische Meisterschaft des Schlusses zwingt zu höchster Bewunderung. Das Strub-Quartett spielt mit äußerster Differenziertheit der Dynamik und mit denkbar klarer Phrasierung. Die Eigenart der Schreibweise Regers wird dadurch bestens unterstrichen. Strub und seine hervorragenden Partner leisten mit dieser Aufnahme Pionierarbeit, die zugleich die Vorzüge der Kammermusikvereinigung exponiert in Erscheinung treten läßt. Die Plattenfolge verdient stärkste Beachtung. (Electrola EH 1264/1267.)

Das Vorspiel zu Humperdincks „Hänsel und Gretel" musiziert Wolfgang Beutler mit Mitgliedern der Berliner Staatskapelle so, daß die romantische Volkstümlichkeit der Musik zu eindringlicher Wirkung gelangen muß. Die technische Ausgeglichenheit der Aufnahme entspricht der künstlerischen Qualität.

(Grammophon A 15300.)

Besprochen von Herbert Gerigk.

* Das Musikleben der Gegenwart *

Bayreuther Bühnenfestspiele 1939

Der deutsche Festspielsommer, in diesem Jahre besonders reich gesegnet mit künstlerischen Ereignissen in allen Gauen des Großdeutschen Reiches, erreichte mit den Bayreuther Bühnenfestspielen seinen Höhepunkt. Hier, am Ort der ältesten Tradition, weht das Banner des Dienstes am Werk als Hüter eines großen Erbes, aber auch als Bekenntnis zu den Forderungen eines wegweisenden Fortschritts. Mit der Machtübernahme durch die nationalsozialistische Bewegung begann ein neuer Zeitabschnitt der Bayreuther Festspiele. Der Führer und Reichskanzler nahm sie unter seinen starken Schutz und ließ ihnen eine Förderung angedeihen, wie sie Wagner selbst in seinen kühnsten Träumen kaum für möglich hielt. Seit dem Jahre 1933 ist keine Festspielpause mehr eingetreten. In diesem Jahr, das mit 24 Aufführungen in fünf Wochen die längste bisher veranstaltete Festspielzeit aufzuweisen hatte, kamen zu dem traditionellen „Parsifal" und dem „Ring des Nibelungen" noch „Tristan und Isolde" und „Der fliegende Holländer".

Ein Vierteljahrhundert mußte vergehen, ehe „Der fliegende Holländer" wieder den Weg nach Bayreuth fand. Um so eindrucksvoller geriet seine szenische und musikalische Verwirklichung. Wenngleich seine Form noch wesentliche Züge der alten Oper trägt, so stößt sie doch immer wieder zu einer Unmittelbarkeit im Dramatischen vor, die von der Inszenierung Heinz Tietjens in packende Aktion umgesetzt wurde. Jeder bildmäßige Naturalismus muß die Erscheinung des Geisterschiffes von der Illusion entfernen. Das magische Helldunkel, das die Eckakte erfüllte, war mit atmosphärischen Kräften geladen, die die Elemente der Natur zu großartiger Entfaltung drängten. Emil Preetorius gelang hier eine Verdichtung der Stimmung, die durch die technische Lösung der Erscheinung des Holländerschiffes auf einfache Weise erreicht wurde. Ein neuer Rundhorizont aus dunkelblauem Samt gab das Schiff erst in dem Augenblick frei, als der Scheinwerfer auf die blutroten Segel fiel. Über den Bühnenboden gespannte, leichtbewegte und phantastisch beleuchtete Tücher spiegelten die Wogen des Meeres im Zusammenhang mit der Musik. Und so geschah es, daß „diese langgedehnten, melodischen Sätze ganz aus den Wellen erklangen und Wogen erzeugten", wie es in einem Briefe von Cosima Wagner an Felix Mottl (1900) heißt. Daß Tietjens Regie die Chorszenen zu bewegtester Darstellung auflockerte, die Spinnstube mit leisen humoristischen Strichen verzierte, um dann den Tanz der Daland-Matrosen zu imposanter Diesseitigkeit zu steigern — solche Meisterleistungen der Opernregie sind von stilbildender Kraft!

Mit frischer Intuition wirkte Karl Elmendorff am Dirigentenpult. Die Titelpartie verkörperte Jaro Prohaska (mit dem Rudolf Bockelmann

alternierte) mit einer verhaltenen Leidenschaft, die ihre Erschütterung in der Stimme durchlebte. Maria Müllers Senta war von ihrer Sendung in einer Ausdruckshaltung besessen, die alles Heroinenhafte hinter der mitleidenden Liebe bis zur Selbstaufgabe zurücktreten ließ. Selbst in dem Augenblick, wo die Begegnung mit dem Holländer Seele und Sinne Sentas befreit, bleibt sie im Banne des Schicksals, dem sie sich am Schluß opfert. In dem Jäger Erik ersteht ihr ein stärkerer Gegenspieler durch die männlich betonte Darstellung, die Franz Völker dieser sonst weich und unbestimmt gezeichneten Figur gibt. Breit und saftig stellte Ludwig Hofmann den Daland auf die Bretter. Ria Fockes in der Tiefe ergiebiger Kontraalt gab der Mary ansprechendes gesangliches Profil, und Erich Zimmermann sang die Partie des Steuermanns mit leicht geführtem Tenor. Für die Einstudierung der Chöre zeichnete Friedrich Jung verantwortlich.

Wenn nach dem Willen Richard Wagners jede Aufführung in Bayreuth den Stempel möglichster Vollendung in sich tragen soll, dann war die Aufführung von „Tristan und Isolde" unter der Leitung von Victor de Sabata wohl die höchste Erfüllung dessen, was ein von seiner Aufgabe besessener Musiker zu geben vermag. Seine Tristan-Deutung verlieh der Aufführung den Rang des Einmaligen und Unvergeßlichen. Wie dieser Vollblutmusiker, der über eine reiche Natur und ein unbändiges Temperament verfügt, mit einer wunderbaren, bald befeuernden, bald zügelnden Doppelkraft die übergewaltigen Spannungen der Partitur meistert, wie seine Unruhe und Besessenheit in der leidenschaftlichen Hingabe an die Stimmung des Augenblicks niemals die strenge Hoheit einer werkdienenden Kunstgesinnung vergißt und unfehlbar den dramatischen Nerv trifft, das ist so groß und begeisternd, daß man sich widerstandslos mitreißen läßt. Die kristallene Durchsichtigkeit des Orchesters, das unbeschreiblich schön musizierte, war in intensiven Proben — 12 an der Zahl — erarbeitet. Und wie der Dirigent die Partitur wirklich auswendig beherrschte, so verlangte er auch von seinen Musikern die Unabhängigkeit vom Notenblatt. Jeder Wink seiner Hand wurde im Augenblick des Niederschlags lebendiger Klang. Um den Stil der rhythmisch nervigen Interpretation zu kennzeichnen, müßte man die Aufführung von Phrase zu Phrase verfolgen, die Akzente hervorheben und ihre Folgerichtigkeit unterstreichen. Ein Beispiel für viele: als Tristan im ersten Akt auf die Aufforderung Isoldens: „Herr Tristan trete nah!" das Gemach betritt, gibt de Sabata der Begleitung im Orchester eine bis zum Bersten ausdrucksgespannte Akkordik, daß das Geschehen in diesen wenigen Takten eingeschlossen und visionär gebannt erscheint.

Die solistische Besetzung von „Tristan und Isolde" war mit Max Lorenz als Tristan, Josef v. Manowarda als König Marke, Margarete Klose als Brangäne, Jaro Prohaska als Kurwenal und Fritz Wolff als Melot die gleiche wie im Vorjahr. Das Ereignis dieser Aufführung war neben de Sabata die Isolde von Germaine Lubin. Schon in ihrer herben schlanken Erscheinung erlebte man das Wunder einer einfachen Weiblichkeit, in der das typische und persönliche Menschentum zusammenklangen. Ihr mächtiger siegfroher Sopran offenbarte einen Glanz und eine Wärme, die in der großen Ausdruckslinie in schlackenloser Reinheit und Beseelung der Partie gerecht wurde. Die tragische Trilogie dieses Frauenschicksals wurde durch die körperliche Beredsamkeit ihres Spiels noch überhöht.

Die Diskussion über den „Parsifal" und seine ursprünglich von Wagner bestimmte Beschränkung auf Bayreuth ist allmählich einer sachlicheren Einstellung gewichen. Wenn der „Parsifal" auf Bayreuth beschränkt bliebe, könnte selbst in Jahrzehnten nur ein geringer Bruchteil des deutschen Volkes das Werk kennenlernen. Seit Gründung der Festspiele fanden im Bayreuther Festspielhaus insgesamt 621 Aufführungen statt, und das in einem Zeitraum von 1876 bis 1938, wobei allerdings nicht zu übersehen ist, daß durch den Weltkrieg eine fast zehnjährige Pause zwangsläufig eingeschoben werden mußte. Der „Parsifal" vereinigt auf sich die Höchstzahl der Aufführungen, nämlich 228, und übertrifft noch den „Ring des Nibelungen", wenn man seine vier Werke einzeln rechnet, um acht Vorstellungen. Das Festspielhaus umfaßt etwa 1500 Plätze. Es ist leicht zu errechnen, wie wenige Menschen erst im Laufe von Jahrzehnten an dieses Weihespiel herangeführt werden konnten. Ursprünglich mochte der Bayreuther Meister an eine Breitenwirkung gerade dieses Werkes nicht gedacht haben, doch beweisen die jährlichen Aufführungszahlen im Reich die nicht geringe Volkstümlichkeit des „Parsifal", obwohl die geistig-philosophischen Hintergründe seiner Symbolik sich nur schwer erschließen.

Ernst und Würde bestimmen den Charakter der Bayreuther Festaufführung des „Parsifal", der in der Inszenierung von Heinz Tietjen und in den von Wieland Wagner entworfenen Bühnenbil-

dern und Trachten ein in der Wechselwirkung von Stimmung und Symbolik eindrucksvolles Gesicht empfangen hat. Das Orchester entfaltete wieder allen Schönklang, wenngleich vom Dirigenten Franz von Hößlin nicht jene Impulse ausgingen wie von Richard Strauß oder Wilhelm Furtwängler an gleicher Stelle in früheren Jahren. Franz Völkers gesangliche Bewältigung der Titelpartie war von makelloser Vollendung. Nicht weniger sein in der Heftigkeit der Gefühlsäußerungen suggestives Spiel, das den Augenblick des plötzlichen Wissendwerdens ganz elementar verdeutlichte. Mit weichem, sehr gesättigten Bariton sang Hans Reinmar den Amfortas. Josef von Manowardas Gurnemanz hat klassisches Format, das jenseits aller Maßstäbe seine Größe behauptet. Robert Burg deklamierte den Klingsor sehr wortdeutlich. Zum ersten Male sang Paula Buchner die Kundry in Bayreuth, am eindringlichsten als verführerisches Weib in Klingsors Zaubergarten, wo sich ihre Stimme in leuchtender Sinnlichkeit ausbreitete. Die Chöre wuchsen in der Schlußszene auf zu einem machtvollen Bau, der den sichtbaren des Gralstempels ins Unendliche erweiterte.

Eines der schwierigsten bühnenbildnerischen Probleme ist die Wandeldekoration im „Parsifal". Sie verbindet im ersten Aufzug des Bühnenweihspiels die Szene am See mit der Szene in der Gralsburg und versinnbildlicht den Weg, der Gurnemanz mit Parsifal durch die Wald- und Felsenwelt emporführt. Früher wurden die Bilder, die auf eine riesige, den ganzen Bühnenausschnitt füllende Leinwandrolle aufgemalt waren, langsam vorbeigezogen. Der Versuch, mit filmischer Projektion einen noch gesteigerten Eindruck zu erzielen, bedeutete eine wesentliche Verbesserung, doch kam er bei der vorjährigen Premiere nicht zur Geltung, weil der Filmstreifen steckenblieb. Inzwischen ist der Film noch vervollkommnet worden, und diesmal erlebten die Zuschauer eine Lösung, wie sie idealer kaum vorstellbar ist. Durch zwei parallel laufende Bildprojektionen gelang es Wieland Wagner, sogar die Illusion der Raumtiefe zu schaffen. Wenn allerdings der Farbfilm zur äußersten Vollendung gediehen ist, wird noch die Frage zu lösen sein, wie die Übergänge vom plastischen Raum zur Projektion und wieder zurück völlig nahtlos vollzogen werden können. So atmet Bayreuth auch in diesem Punkt den Geist des Fortschritts, den Richard Wagner selbst in seinem Lebenswerk verwirklicht hat.

Vom „Ring des Nibelungen", der seit Jahren in der Besetzung kaum eine Veränderung erlebte, wurde „Das Rheingold" von Emil Preetorius neu inszeniert, der in den Bühnenbildern das Gesetz der Diagonale folgerichtig durchsetzte. In der Tiefe des Rheins recken sich großartige, vom Strom ausgehöhlte Felsenriffe schräg empor. Die unterirdischen Klüfte Nibelheims glühen rötlich im Widerschein des Schmiedefeuers. Die freie Gegend auf Bergeshöhen ist eine idyllische Hügellandschaft von Hans Thomascher Lieblichkeit. Tietjen ließ das Spiel natürlich und planvoll im Einklang mit der Musik abrollen. Als Dirigent des „Ring" ging er seine eigenen Wege, die in der Frage der Zeitmaße wohl alle früheren Interpretationen hinter sich ließen. Zu Mottls und Mucks, des Unvergessenen und noch nicht Ersetzten, Zeiten waren es gerade die breit angelegten Tempi, die für Bayreuth als typisch galten. Selbst Furtwänglers besessenes und erregtes Temperament erreichte nicht das Tempo Tietjens, das ein lebhaftes Für und Wider entfachte und nicht nur in den Kreisen der Musiker als revolutionär betrachtet wurde. Über Rudolf Bockelmanns Wotan, Maria Müllers Sieglinde, Franz Völkers Siegmund, Margarethe Kloses Fricka, Waltraute und erste Norne, Ludwig Hofmanns Hunding, Hagen und Riesen, Erich Zimmermanns Mime, Robert Burgs Alberich, Fritz Wolffs Loge und Max Lorenz' Siegfried braucht Neues nicht gesagt zu werden, da ihre Leistungen schon längst zu einem festen Bayreuther Begriff geworden sind. Hans Reinmars kerniger Bariton gab der Beschwörung der Elemente durch Donner tönenden Glanz und dem Gunther bei aller Lyrik männliche Akzente. Benno Arnold blieb als Froh in den Bezirken seines Lortzing-Tenors. Als Erda hatte Ria Focke etliche Paradetöne von dunkler Pracht einzusetzen. Marta Fuchs sang die Brünnhilde mit einer gefühlsschweren Verhaltenheit, die nur selten frei ausschwang. Ihre stärkste Wirkung hatte sie am Schluß der „Götterdämmerung", als sie als hoheitsvolle Gebieterin Götter und Menschen zur Ruhe sendet. Die Symbolgewalt des Bühnenfestspiels zog auch diesmal die aus aller Welt nach Bayreuth gekommenen Besucher unwiderstehlich in ihren Bann.

Der im Jahre 1925 unter der Schirmherrschaft Siegfried Wagners auf dem Festspielhügel in Bayreuth gegründete „Bayreuther Bund", dessen erstes Ziel die Pflege des Bayreuther Gedankens und seine Vermittlung an die deutsche Jugend und die schaffenden deutschen Volksgenossen und die Vereinigung der Freunde Bayreuths zu einer deutschen Kultur- und Festspielgemeinschaft ist, hielt während der ersten Festspielwoche seine Reichsbundtagung 1939 ab. In einer Kulturveranstaltung sprach Asta Südhaus aus der „Edda", Friedel Beckmann sang mit klangvoll

gefestigtem Mezzosopran drei Gesänge nach mittelhochdeutschen Dichtungen von Siegmund von Hausegger, und Otto Daube, der als Bundesführer einleitende Worte sprach, spielte mit Bruno Knauer und Walter Schürer einen Satz aus Hans Pfitzners Klaviertrio op. 8. Die Hauptversammlung vermittelte einen Überblick über die Arbeit des Bayreuther Bundes, der sich in Zukunft, unterstützt durch die Partei, mit neuen Impulsen seiner Arbeit widmen wird. Friedrich W. Herzog.

V. Reichsmusiklager der Studentenführung

Am Titisee im Schwarzwald vom 18.—27. August 1939

Unter der Führung des Musikreferenten der Reichsstudentenführung, Rolf Schroth, wurden in dem V. Reichsmusiklager alle Hochschulgruppenführer, ANSt.-Referentinnen und von jeder Musikhochschule der beste Kameradschaftsführer einberufen. Ferner waren die musikwissenschaftlichen Vertreter der größeren deutschen Universitäten, einschließlich Prag, anwesend. Die allgemeine politische Lage erforderte eine besondere Konzentration aller verfügbaren Kräfte. Daher wurde von größeren Musikveranstaltungen, wie sie die letzten Lager bestimmten, abgesehen und die Lagerzeit ausschließlich in den Dienst interner Arbeitsbesprechungen gestellt. Leitgedanke war die praktische Verwirklichung der neuen Musikhochschule, die neben der künstlerischen Spitzenleistung auch die Ausbildung von Volksmusikerziehern sicherstellt, also alle Schichten einer Musikübung umfaßt. In diesem Zusammenhang kam, nach den richtungweisenden Ausführungen des Lagerführers, der die Grundgedanken zu einer Reform des Lehrplans noch einmal zusammenfaßte und vertiefte, den Vorträgen von Professor Dr. Oberborbeck (Graz), Dr. Ludwig Kelbetz (Graz), Caesar Bresgen (Salzburg) und Herbert Klomser (Wien) besondere Bedeutung zu.
Oberborbeck und Kelbetz tragen die Verantwortung für den Aufbau des soeben zur Staatlichen Musikhochschule erhobenen Konservatoriums Graz. Ihre Referate waren Ausgangspunkt lebhafter Aussprachen, in die die einzelnen Studentenführer eingriffen. Die in der Ostmark damit zur Durchführung kommenden Pläne einer neuen ganzheitlichen Musikerziehung übertrugen sich damit auch auf das Altreich. Wirksam unterstützt wurden diese Besprechungen von dem Rechenschaftsbericht, den der jugendliche Komponist Caesar Bresgen vorlegte als der Leiter der Musikschule für Jugend und Volk und Lehrer für Tonsatz am Mozarteum zu Salzburg. Klomser äußerte seinen gegenüber der letzten Zusammenkunft in Düsseldorf und Dahlem noch wesentlich erweiterten Vorschlag zur fruchtbaren Lösung des Nachwuchsproblems im musikalischen Berufsstand. Ihm diente als Grundlage ein umfängliches Zahlenmaterial. Wir werden über die einzelnen Referate noch eingehend berichten. Die am bewaldeten Westende des Titisees herrlich gelegene Jugendherberge war die günstigste Vorbedingung für eine kameradschaftliche Zusammenarbeit aller Lagerteilnehmer. In den Stunden, da im deutschen Osten das politische Problem bereits keinen Aufschub mehr erforderte, fand das Lager seinen Abschluß.

Julius Weismann erhielt den Leipziger Bach-Preis

Der Johann-Sebastian-Bach-Preis der Stadt Leipzig wurde anläßlich der Bach-Feier am 30. September/1. Oktober erstmalig verliehen.

Das letzte Rätsel der Musik ist niemals ganz zu deuten. Es ist nur zu empfinden im Gleichnis der Wiedergabe oder des Wortes, soweit Bildung, Geist und Seele der gefühlsmäßigen Deutung fähig sind. Der Alemanne Julius Weismann, der als erster deutscher Komponist den Johann-Sebastian-Bach-Preis empfing, wurde am 26. Dezember 1879 als Sohn des bedeutenden Zoologen August Weismann zu Freiburg im Breisgau geboren. Auf seiner Lebenswanderung ist er immer wieder in seinen Schwarzwald zurückgekehrt. Diese Naturverbundenheit mit ihrer Liebe zu den Blumen, den Tieren und den Bergen gab dem Menschen und seinem Werk eine in sich ruhende Kraft, die von allen modischen Zeitströmungen unberührt und sich selber treu blieb. Wenn nach Jean Paul die Musik die romantischste aller Künste ist, dann ist Julius Weismann von allen guten Geistern deutschen Wesens gesegnet. Ob man nun seine Lieder, deren Reichtum noch immer der Erschließung harrt, oder seine Klavierdichtungen „Aus den Bergen", „Aus meinem Garten", „Sommerland" aus der Fülle sei-

nes Schaffens herausgreift — immer spüren wir ein Ausgeben gesunder musikalischer Naturkräfte. Auch in der Oper bleibt Weismann stets Melodiker. In „Schwanenweiß" nach Strindberg hat er der deutschen Bühne eine der stimmungsreichsten Märchenopern geschenkt. Der Vertonung von Strindbergs „Traumspiel" und „Gespenstersonate", in denen aus der Sinfonie der Schicksale das Dramatische wächst, und von Georg Büchners Lustspiel „Leonce und Lena" ließ der bald Sechzigjährige in der „Pfiffigen Magd" eine köstliche komische Oper folgen. Holbergs Lustspiel wurde ihm Anregung zu einer Erneuerung der Opera buffa, wie sie munterer, witziger und unbekümmerter kaum vorstellbar ist. Nach ihrer Leipziger Uraufführung vor einigen Monaten hat „Die pfiffige Magd" ihren erfolgreichen Weg über die deutschen Theater angetreten. Unter Weismanns Instrumentalwerken haben sich die rhapsodisch schwungvollen Klavier- und Geigenkonzerte nicht weniger durchgesetzt wie seine formdichten Sinfonien und die Bühnenmusik zum „Sommernachttraum", die als Auftrag der NS.-Kulturgemeinde entstand. Der Führer ernannte Julius Weismann, der auch Mitglied der Preußischen Akademie der Künste ist, schon vor zwei Jahren zum Professor. Der Mann und das Werk bilden eine Einheit, die im Konzert der deutschen Gegenwartsmusik ihren Rang behaupten wird.

Hzg.

Eine Volksoper der Ostmark

Julius Bittners „Bergsee" im Stadttheater Remscheid

Ursprünglich als Festoper für den Deutschen Komponistentag auf Schloß Burg bestimmt, eröffnete des jüngst verstorbenen Niederösterreichers Julius Bittner Volksoper „Der Bergsee" die Opernspielzeit der bergischen Bühne mit einem klangvollen Akkord. Diese Bauern und Fischer, die in zäher Arbeit der Natur die kargen Mittel zum Dasein abtrotzen, werden von dem Salzburger Erzbischof mit Steuern und Abgaben bis zum Weißbluten erpreßt. In tapferem Widerstand nehmen sie den gegen sie ausgesandten Feldhauptmann gefangen und ziehen nun geschlossen zu Tal, um ihre Freiheit zu erkämpfen. Zurückbleibt die Fischersfrau Gundula, die die Tragödie ihrer Liebe zu dem Landsknecht Jörg nicht überleben will. Sie öffnet die Schleusen des Sees und sucht und findet in ihm den Tod. Das großartige Geschehen des Bauernaufstandes mündet hier in einer privaten Sphäre, die dann durch die strahlende Apotheose der Musik, die die Bergwelt ihr gewaltiges Lied singen läßt, wieder abgedrängt wird. Liedselige Melodik und gesunde Klangphantasie sind die Quellen der Musik, die unter Horst-Tanu Margrafs Stabführung breit und strömend aufblühte. Dagmar Schröders dramatischer Sopran und Richard Zieglers jugendlicher Heldentenor führten das mit außergewöhnlich schönen Stimmen begabte Ensemble. Schlagkräftig sangen die Männerchöre das Trutzlied der Bauern, das zu den stärksten Eingebungen des Komponisten gehört. Auch die Regie des Intendanten Hanns Donadt und die Bühnenbilder von Julius Schmitz-Bous entsprachen dem Werk, das die Brücke vom mittelalterlichen Geschehen zum gegenwartsnahen Miterleben mit elementarer Gewalt schlägt. Starker Beifall!

Friedrich W. Herzog.

* Musiker-Anekdoten *

Musikalische Fridericus-Anekdoten

Mitgeteilt von Alfred Weidemann

Quantz, der Lehrer Friedrichs des Großen im Flötenspiel, stellte seinem hohen Schüler einst einen anderen seiner Schüler auf der Flöte vor, der vortrefflich spielte. Der König erkannte es an, rühmte den jungen Künstler, doch etwas kalt, und wandte sich dann lebhafter an seinen Lehrer, Meister Quantz: „Er hat mich vernachlässigt. Der junge Mensch beweist es und hat sich gewiß nicht soviel Mühe gegeben wie ich." — „Ich habe allerdings bei ihm noch ein wirksames Hilfsmittel angewandt", erwiderte Quantz. „So, welches?" fragte Friedrich. Quantz stutzte, doch da der König in ihn drang, machte er eine Bewegung mit dem Korporalstock. „Aha", sagte Friedrich, „das ist etwas anderes. Wir aber wollen bei unserer Methode bleiben."

*

Friedrich der Große befahl einst seinem Kapellmeister Graun, sogleich die Probe zu seiner neuen Oper zu veranstalten, weil er der Generalprobe, die in wenigen Tagen stattfinden sollte, nicht beiwohnen könnte. Die Probe begann; der

König, der sehr übel gelaunt war, ließ sich die Partitur geben und strich mehrere Seiten darin. Graun, der dies sah, erwartete mit stillem Bewußtsein des Wertes seiner Arbeit das Urteil seines Herrn. „Graun", sprach der König, „das muß alles anders gemacht werden; alles, was ich gestrichen habe, ist Seiner nicht wert und gefällt mir nicht." — „Das bedauere ich sehr", entgegnete Graun, „indessen werde ich keine Note abändern, denn übermorgen ist Generalprobe, und in drei Tagen kann nichts Neues mehr einstudiert werden. Und dann noch das wichtigste Argument, das ich habe — doch das werde ich Eurer Majestät sagen, wenn Sie gnädiger sein werden." — „Graun", antwortete der König, „gegen Ihn war ich nie ungnädig, deshalb will ich Sein Argument gleich hören." — „Nun dann", sprach Graun, indem er seine Partitur in die Hand nahm, „über dies Stück bin ich König." — Der König lächelte: „Graun, Er hat recht, es mag alles beim alten bleiben."

★

Als Friedrich der Große aus Schlesien zurückgekehrt war, ließ er schnell seinen lieben Graun rufen. „Graun, spiele Er mir doch den Anfang seines ersten Rezitativs im ‚Tod Jesu' vor." Graun tat es. „Gerade so, gerade so", sprach der König, „ich habe mich nicht verhört." Graun wußte nicht, was der König meinte. „Ich will es Ihm sagen, Graun. Da habe ich in Breslau ein Abendlied singen gehört; davon sich jeder Vers wie sein Rezitativ anhört; das Lied heißt: ‚Der goldenen Sonne Lauf und Pracht.' Sieht Er, da habe ich Ihn auf einem musikalischen Diebstahl ertappt. Aber laß Er es nur gut sein, es macht Ihm Ehre, mit dem Liederkomponisten auf einen Gedanken gestoßen zu sein."

Graun konnte diesen Vorfall lange nicht vergessen. Er ließ sich die ihm unbekannte Melodie aus Schlesien schicken und fand, daß der König vollkommen recht gehört hatte. Er erzählte Quantz den Vorfall, und dieser fragte ihn, ob er die Stelle nicht umändern wolle? „Nein, ganz und gar nicht", erwiderte Graun, „sie ist mir der teuerste Beweis von dem Gedächtnis und dem Beifall meines Königs."

★

Friedrich der Große erteilte selten jemandem die Erlaubnis, seinen Konzerten beizuwohnen und ihn auf der Flöte zu hören. Ein junger Ausländer, der

sich auf Reisen befand, wußte sich dennoch diese Gunst zu verschaffen. Der königliche Virtuose war gerade guter Laune, unterhielt sich mit dem Fremden und fragte ihn zuletzt, ob er auch ein Instrument spiele? — „Ja, Sire." — „Welches?" — „Die Flöte", antwortete dieser. Friedrich, dem nichts ärgerlicher war, als sich von irgend jemandem, gleichviel ob als Feldherr, Staatsmann oder Flötenspieler, übertroffen zu fühlen, ersuchte den jungen Mann, sich hören zu lassen. Dieser zog bereitwillig sogleich seine Flöte aus der Tasche, beklagte sehr, daß er keine Noten bei sich habe und bat ohne weitere Umstände den König, ihm welche geben zu lassen. Man brachte verschiedene Quantzsche Konzerte herbei, in deren Besitz niemand war als der König selbst, ganz eigen für sein schweres Spiel gesetzt. Der Fremde ließ das erste beste, das ihm in die Hand fiel, aufs Pult legen und spielte es mit einer solchen Präzision, mit soviel Ausdruck und Wahrheit, daß selbst Quantz darüber staunte. Man gab ihm ein zweites Konzert, schwieriger noch als das erste, und der Fremde, hier ebensowenig in Verlegenheit, leistete, was er geleistet hatte, mit verdoppelter Kunst. Friedrich, schon ärgerlich, ließ sich seine Flöte geben und spielte selbst, vielleicht schlechter als sonst. Diesen Moment benutzte der Fremde und schlich sich leise mit seinem Begleiter, der wahrscheinlich Hofmeister war, aus dem Musikzimmer hinaus. Der König ließ ihn sofort in allen Gasthäusern Potsdams aufsuchen, allein der junge Mann, der es gewagt hatte, ein Nebenbuhler Friedrichs auf der Flöte zu sein, war mit Extrapost verschwunden, und der gekrönte Tonkünstler hatte nicht einmal die Genugtuung, seine Neugierde bezüglich dessen Person zu befriedigen; denn nur aus der Höhe der Zeche, die der junge Flötenspieler im Gasthofe bezahlt hatte, und der Achtung, mit welcher ihm seine Bedienten begegneten, konnte man schließen, daß der Fremde kein Ausländer aus niederen Kreisen gewesen sei.

★

* Zeitgeschichte *

Gemeinschaftserziehung in der Stuttgarter Musikschule des Deutschen Volksbildungswerks

Von Adolf Seifert, Stuttgart

Es sind nun fast drei Jahre her, daß wir an unserer Schule den Grundsatz der Gemeinschaftserziehung auf den instrumentalen Fachunterricht ausgedehnt haben. Bereits nach einem halben Jahr konnten wir mit Überzeugung sagen, daß diese Art der musikalischen Erziehung dem Einzelunterricht manche Werte voraus hat. Gewiß sind von seiten der Eltern und Lehrer zunächst Bedenken laut geworden. Bezeichnend ist dagegen, daß von den Schülern selbst kein Einwand gegen den Gemeinschaftsunterricht erhoben wurde. Man glaube aber nicht, daß die Jugend alles kritiklos hinnehme, was man ihr vorsetzt — die Güte des Unterrichts wird von niemand strenger beurteilt! Wenn sie sogar eine starke Zuneigung zur Gemeinschaftserziehung zeigt, so beruht dies darauf, daß sich der Jugendliche bei dieser Art des Unterrichts mit Kameraden viel wohler fühlt, als wenn er immer nur allein „Stunde" hat.

An unserer Schule wurden von jeher alle Einzelschüler zu Gruppen zusammengefaßt, in denen Gemeinschaftsarbeit getrieben wurde. Gerade diese Stunden wurden gerne besucht, und es herrschte dort ein viel fröhlicherer Ton als in den Einzelstunden des instrumentalen Fachunterrichts. Denn sobald sich der Schüler dem Lehrer gegenüber nicht mehr allein fühlt, sondern an dem Kreis seiner Kameraden einen gewissen Rückhalt hat, tritt unwillkürlich ein ungezwungener Umgangston auf, der es den Lernenden leichter macht, aus sich herauszugehen. Umgekehrt haben manche Lehrer gestanden, sich beim Gemeinschaftsunterricht dem Schüler gegenüber viel mehr als helfende Kameraden zu fühlen als beim Einzelunterricht.

Einer unserer Grundsätze ist: die Erziehung zur Musik unabhängig zu machen vom Erlernen e i n e s Instrumentes. Wir schätzen eine gute Technik hoch und sind der Überzeugung, daß wir viel erhabenes Gut unserer Musik ohne sie überhaupt nicht ausschöpfen können. Trotzdem halten wir daran fest, daß die Erziehung zur Musik nicht allein an instrumentale Technik gebunden ist. Dementsprechend gehen wir bei der musikalischen Volksbildung vom Lied und vom Singen aus. Wie lebensvoll lassen sich hier schon die ersten Stunden gestalten, bevor der Schüler noch mit unbeholfenen Fingern an das Instrument rührt!

Für die gesamte Musikerziehung ist es wichtig, dem Schüler von vornherein das Gefühl der Minderwertigkeit zu nehmen, das aus der Unbeholfenheit des Anfängers entspringt. Darum ist es nicht richtig, wenn der Lehrer in der ersten Stunde ein Meisterwerk mit brillanter Technik spielt, sich dann in die Brust wirft und sagt, daß dieses Ziel durch viel Mühe und Arbeit zu erreichen sei. Muß bei einem solchen Anfang nicht der Mut sinken? Erfolgversprechender ist es, den Schülern bewußt zu machen, daß Musik in ihnen lebt, wenn ihnen das Instrument auch noch fremd ist. Darum wird gleich in der ersten Stunde frisch drauflos musiziert! Das geht auch ohne Instrument. Wir klopfen z. B. den Rhythmus eines allen bekannten Liedes. Alle erraten es, und schon erwachen Schaffensfreude und Zutrauen zu den eigenen Fähigkeiten. Das Lied wird von allen nachgeklopft, ganz allein finden die Schüler die stärkere Bedeutung des 1. Taktviertels. Daran lassen sich bereits rhythmische Improvisationen einfachster Form anknüpfen: einer klopft den Rhythmus des Liedes, während der zweite nur das 1., der dritte das 1. und 4. Viertel des $^{4}/_{4}$-Taktes klopft. Oder: der Lehrer klopft einen neuen Rhythmus; die Schüler stellen fest, daß es sich um einen Marsch handeln muß. Sogleich wird eine kleine Kapelle gebildet: einer schlägt den Rhythmus des Marsches auf dem Tamburin, ein anderer stützt ihn durch ein Becken, und ein dritter führt mit dem Triangel eine Verzierung aus. Je nach der Stufe kann man auch bereits den Rhythmus ohne Notenlinien an die Tafel schreiben, darunter die Stimme des Beckens und des Triangels in Noten- und Pausenwerten. Schon ist eine erste bescheidene Orchesterpartitur fertig! Nun findet vielleicht einer zu diesem Rhythmus eine Melodie; der Lehrer lenkt die Einfälle, daß eine musikalisch brauchbare Fassung entsteht. Ein andermal wieder gibt der Lehrer ein paar Takte einer Melodie an, die von den Schülern ergänzt wird. Bei solchen Übungen lassen sich in keimhaften Ansätzen Formenlehre und Stilkunde treiben. Zur Weckung des harmonischen Empfindens wird beispielsweise ein Lied mit eindeutiger Dominantbewegung gesungen. Dabei können wir getrost auch einen Geiger ans Klavier setzen, damit er mit zwei Fingern die Baßtöne des Tonika- und Dominantklanges spielt, um ihn von dem einseitigen, von seinem Instrument her gewohnten Melodieempfinden auch zum harmonischen Denken zu zwingen, das dem Klavierspieler weit eher ge-

läufig ist. Währenddessen wird einem anderen die Aufgabe gestellt, zu diesen Baßtönen die entsprechenden Dreiklänge zu spielen. Gerade Übungen im Hören der Dominantbewegung und im Erkennen der richtigen harmonischen Funktionen sind geeignet, die Musikalität zu wecken.

Der innerlich lebendige Lehrer wird nie in Verlegenheit sein, alle seine Schüler zu beschäftigen, um ihre schöpferischen Kräfte anzuregen. Vor allem wird er zu vermeiden wissen, daß irgendwelche Übungen in eine sinnlose Spielerei ausarten. Wesentlich ist die Erziehung des Schülers zum inneren Hören. Ein Fehler des Musikunterrichts alten Stils war es z. B., daß dem Schüler bei einer einfachen Tonleiter nicht eindringlich genug das gehörsmäßige Unterscheiden der Ganz- und Halbtöne anerzogen wurde. Für den Geiger ergibt sich physiologisch eine parallele Vorstellung zwischen den Griffen der linken Hand und der Größe der Tonschritte, bei den Klavierspielern aber sah es in dieser Hinsicht trostlos aus. Singt oder spielt man solchen Schülern eine dorische Leiter vor und fragt sie, an welchen Stellen die beiden Halbtöne standen, so wartet man meistens vergeblich auf Antwort. Heute treiben wir schon mit den Allerkleinsten die wichtige Schulung des melodischen Gehörs. Selbstverständlich brauchen sie Namen wie „dorisch" oder „phrygisch" nicht zu wissen; die Namen Oberform, Mittel- und Unterform[1]) jedoch als Bezeichnung für die Viertonleitern je nach der Stellung des Halbtones sind so einleuchtend, daß sie auch von den Jüngsten verstanden werden. Anschaulich lassen sich die drei Formen mit der Hand bei Abbiegen des Daumens durch die übrigen vier Finger darstellen. Verschiedene Tonleitern, die jeweils aus zwei der drei möglichen Formen zusammengesetzt sind, von der Hand absingen oder -spielen zu lassen, ist eine gute Übung. Auch der umgekehrte Weg, daß man die Leitern singt oder spielt und dann von den Schülern die Formen festgestellt oder die Leitern niedergeschrieben werden, ist denkbar. Freilich sind sinnlose Zusammenstellungen, etwa in der Aufwärtsrichtung die Aufeinanderfolge von Unterform und Oberform, zu vermeiden — es sei denn, daß man bewußt die melodische Unmöglichkeit einer solchen Leiter mit fünf aufeinanderfolgenden Ganztonschritten beweisen will.

Viele Einwände werden gegen unsere Arbeitsweise laut. Mancher sieht darin eine allzu große Überbelastung des Unterrichts bei der knapp bemessenen Zeit des berufstätigen Musikschülers. — Nun besteht darüber bestimmt kein Zweifel, daß es viel Arbeit kostet, ein tüchtiger Meister seines Instrumentes zu werden. Und wer in den Nachmittags- und Abendstunden durch unser Haus geht, wird bald merken, daß hier ernsthaft gearbeitet wird. Zugegeben, daß man auf andere Weise zuweilen rascher zu einem rein äußerlichen Beherrschen des Instrumentes kommen kann. Wer aber unsere Unterrichtsweise für eine Spielerei hält, der möge die Frage beantworten, was er mit seinem Unterricht erreichen will: den Schüler recht bald ein Vortragsstück spielen zu lassen oder ihn zur Musik führen, seine schöpferischen Kräfte anregen und zur Entfaltung bringen? Der Annahme, daß mit dem Erlernen der instrumentalen Technik gleichzeitig eine musikalische Erziehung gegeben sei, stehen unsere Erfahrungen entgegen. Wir haben schon viele Schüler mit beachtlichem technischen Können in die Hand bekommen, die jedoch nicht fähig waren, das einfachste Volkslied zu begleiten oder auch nur die Grundtöne der Funktionsklänge richtig anzugeben. Nicht mangelnde Musikalität, sondern unzulänglicher Unterricht war dafür die Ursache.

[1]) Erstmals von Oskar Fitz in seinem Büchlein „Anschaulichkeit in der Musiktheorie", Österreichischer Buchverlag, Wien und Leipzig, verwendet.

Wir halten es nicht für unsere einzige Aufgabe, Sonderbegabungen zur letzten Meisterschaft auszubilden, sondern das Volk in seiner ganzen Breite an die Musik heranzuführen; denn Musik ist nicht eine schöngeistige Privatangelegenheit des einzelnen, sondern ein entscheidender Weg, Volk zu formen und zu gestalten, den Menschen nicht für ein genußreiches Einzeldasein zu erziehen, sondern ihn zu einem tüchtigen Glied der Gemeinschaft zu machen. Das sind die letzten Hintergründe, warum wir so großen Wert auf den Gemeinschaftsunterricht legen.

Die Erfahrung der drei letzten Jahre hat gezeigt, daß unsere Art der Musikerziehung das Vertrauen der schaffenden Volksgenossen besitzt. Da kommt z. B. ein älterer Arbeiter von seiner entlegenen Arbeitsstätte mit dem Rad pünktlich zur Schule. Früher spielte er Geige, kam dann aber in seinem Beruf mit der linken Hand in eine Maschine und verlor an zwei Fingern das erste Glied. Jahrelang vermißte er seine Geige schmerzlich. Dann ließ er sich den Stimmstock auf die andere Seite setzen, zog die Saiten in umgekehrter Reihenfolge auf und kam zu uns mit der Frage, ob er an einer Musikkameradschaft teilnehmen könne, um das Geigenspiel in der Weise zu lernen, daß er mit der rechten Hand greift und mit der linken den Bogen führt. Trotz seiner 47 Jahre hat er von vorne angefangen und ist einer der eifrigsten Schüler. — Einen ähnlichen Fall haben wir in einer Trompetengruppe, wo ein junger Arbeiter sich an der mittleren Ventilklappe eine Verlängerung angebracht hat, weil ihm an dem betreffenden Finger ein Glied fehlt. —

Mit Stolz zählen wir aus einer Familie mit neun Geschwistern sieben zu unseren Schülern; sogar eine Großmutter ist unsere Schülerin.
Wir überschätzen den Wert solcher Einzelheiten durchaus nicht; sie zeigen uns aber, daß wir auf dem richtigen Wege sind, wenn wir unsere Musikarbeit nicht als eine vom blutvollen Leben unseres Volkes losgelöste ästhetische Angelegenheit einzelner ansehen, sondern als Arbeit für unser gesamtes Volk, als eigentliche Volksbildungsarbeit.

Tageschronik

Offene Stellen und Vertretungen in Kulturorchestern

Der Präsident der Reichsmusikkammer gibt folgendes bekannt: Durch die Einberufung zum Wehrdienst sind in den Kulturorchestern vielfach offene Stellen entstanden, die durch örtliche Aushilfen nicht zu besetzen sind. Durch Schließung und Einschränkung von Betrieben ist auf der anderen Seite eine Reihe guter Orchestermusiker beschäftigungslos geworden. In vielen Fällen wird es durch eine zentrale Vermittlung möglich sein, für geeignete Vertretungen zu sorgen.

An die Rechtsträger der Kulturorchester ergeht daher die Aufforderung, unmittelbar oder durch den Orchesterobmann diese offenen Stellen laufend der Fachschaft Orchester in der Reichsmusikkammer, Berlin SW 11, Bernburger Str. 19, zu melden.
Mitglieder und Leiter von Kulturorchestern, die durch die Schließung von Betrieben beschäftigungslos geworden sind, haben sich (unbeschadet der Meldepflicht bei Arbeitsamt und Ortsmusikerschaft) ebenfalls sofort unter Angabe ihrer augenblicklichen Anschrift, des bisherigen Bruttogehaltes und des Anfangstermins ihrer Beschäftigungslosigkeit bei der genannten Fachschaft zu melden. Selbstverständlich muß vor Übernahme von Vertretungen bei dem bisherigen Betriebsführer ein ordnungsmäßiger Antrag auf Beurlaubung gestellt werden. Die Übernahme einer Vertretung bei einem anderen Kulturorchester kann, wenn sie künstlerisch zumutbar ist, nicht abgelehnt werden.

Die gemeinnützige Einrichtung der Landeshauptstadt Dresden, „Konzerte junger Künstler", legt einen Bericht über das 2. Geschäftsjahr 1938/39 vor. Der Leiter war der städtische Musikbeauftragte Dr. Herbert Teuscher. Der stellvertretende Leiter war der Geschäftsführer der Dresdener Philharmonie Dr. Artur Hartmann. Wie im Vorjahr begann die Reihe der diesjährigen Konzerte mit einer festlichen Veranstaltung einiger deutsch-italienischer Austauschkonzerte, zu der der Bürgermeister Dresdens, Dr. Rudolf Klug, einen Aufbauplan des ganzen Unternehmens bekanntgab. Die übrigen Konzerte fanden in der Reihe 5 Uhr nachmittags im Kleinen Saal des Opernhauses statt. In der nächsten Spielzeit wird wegen des steigenden Interesses ein größerer Raum gewählt werden müssen. Die Spielzeit 1938/39 weist 12 Konzerte auf, hierunter ein Austauschkonzert Magdeburg und ein Austauschkonzert Gau Schlesien. 35 Solisten waren verpflichtet. Dem letzten Probeauftreten am 6. März 1939, das der Sachverständigenbeirat veranstaltete, wohnte auch der Präsident der Reichsmusikkammer, Prof. Raabe, bei. Auf Empfehlung der „Konzerte junger Künstler" sind einige der verpflichteten Kräfte für den Konzertabend des Richard-Wagner-Zweigvereins Großenhain verpflichtet worden. Der Geschäftsbericht, der in übersichtlicher Form alle aufgeführten Namen, Komponisten, die beteiligten jungen Künstler, die Daten und aufschlußreiche Statistiken vereinigt, ist ein wichtiges Dokument im großzügigen Aufbau der deutschen Musikkultur.

Die Stunde der Musik zu Berlin beginnt ihr sechstes Jahr. Allsonntäglich werden in der Singakademie Unter den Linden von führenden Musikern die Besten des Nachwuchses vorgestellt. Inzwischen hat das Berliner Beispiel Schule gemacht. In 25 deutschen Städten haben die jungen Musiker Gelegenheit, in Konzerten junger Künstler ihr Können zu erweisen. Die Besten unter ihnen werden ausgetauscht und schließlich in den Berliner Konzerten junger Künstler und in der Stunde der Musik verpflichtet. Die Mitwirkung der Meister ist für die Stunde der Musik ehrenvoll und für die jungen Künstler von hoher Bedeutung. Diese für den Nachwuchs segensreiche Einrichtung erfährt auch durch die jetzige außenpolitische Lage keine Unterbrechung. Die Fürsorge für den Nachwuchs gehört zu den wichtigsten kulturellen Aufgaben der deutschen Städte. Die Konzerte beginnen wie in den früheren Jahren um 17 Uhr und dauern etwa eine Stunde.

Das Winterprogramm der westlichen Industriestadt Solingen zeugt ebenfalls von einer umfangreichen Vorbereitungstätigkeit. Für die kommende Spielzeit wurde die Bergische Bühne Solingen-Remscheid verpflichtet. Die führenden künstlerischen Kräfte sind Intendant Hanns Donat (Gesamtleitung), Horst Tanu-Markgraf (städtischer Musikdirektor). Erster Spielleiter und Dramaturg der Oper ist Dr. P. Beckers vom Stadttheater Ulm, der nun die Spielleitung Dr. Bartensteins übernommen hat. Erster Kapellmeister der Oper ist Dr. Felix Raabe. Acht Sinfonie- und Chorkonzerte sind fest vorgesehen. Hinzu treten vier Kammermusikabende, fünf Veranstaltungen innerhalb der „Bunten Reihe" und sechs Sonderveranstaltungen aus Anlaß der „Solinger Musikwoche" (14. bis

22. Oktober 1939), sieben Konzerte in Solingen-Ohligs und Solingen-Wald. Die künstlerische Gesamtleitung des Niederbergischen Landesorchesters und Städtischen Orchesters Solingen ist dem städtischen Musikdirektor Werner Sahm übertragen. Der „Veranstaltungsring der HJ." des Bannes Solingen hat zwei Musikabende mit Rosl Schmid und Siegfried Borris vorgesehen. Bemerkenswert ist, daß das Städtische Orchester wie im Vorjahr sich in den Betrieben für die Breitenarbeit der Musikerziehung in den Betrieben eingesetzt hat.

Der Gesamtüberblick über das Schaffen der jungen Musikstadt Solingen läßt sich am besten an der Besucherziffer des letzten Konzertwinters abschätzen. Die 30 Veranstaltungen, die in Verbindung mit der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" durchgeführt wurden, fanden 28 879 Besucher. Ein Jahr zuvor waren es nur 7831. Die durchschnittliche Besucherzahl je Veranstaltung stieg von 652 auf 962 (1937/38 fanden nur 12 Konzertabende statt). Die Dauermieten und die Besucherzahl erhöhten sich um das Achtfache, von 1864 auf 15 524. Die 10 Sinfonie- und Chorkonzerte wurden von 10 307, die 8 Kammermusikabende von 7986, die 12 Liederabende und Unterhaltungskonzerte von 10 586 Menschen besucht.

Das Deutsche Ausland-Institut Stuttgart hat die Aufgabe, alle Lebensäußerungen des Deutschtums im Ausland zu beobachten. Material hierüber zu sammeln und für die praktische Auswertung bereitzustellen. Diese umfassende Zielsetzung stellt das Deutsche Ausland-Institut vor die Notwendigkeit, auch die musikalischen Äußerungen der deutschen Volksgruppen zu erfassen, um so mehr als dem musikalischen Gut der Volksdeutschen große Bedeutung für die Forschung und für die praktische Volkstumsarbeit zukommt.

Zur Erfüllung dieser Aufgabe wurde in Zusammenarbeit mit dem Staatlichen Institut für Deutsche Musikforschung Berlin eine Arbeitsstelle für deutsche Musik im Ausland geschaffen. Diese Arbeitsstelle hat am 1. September 1939 als Außenstelle des Staatlichen Instituts für Deutsche Musikforschung Berlin bei dem Deutschen Ausland-Institut ihre Tätigkeit aufgenommen. Sie wird im Rahmen der allgemeinen Zielsetzung des DAI. folgende Arbeiten in Angriff nehmen:

1. Die planmäßige Erfassung und systematische Sammlung von Volkslied und Volkstanz der deutschen Volksgruppen unter Berücksichtigung der fremdvölkischen Umwelt.
2. Die planmäßige Aufnahme der musikalischen Denkmäler und des zeitgenössischen Musikschaffens der Deutschen im Ausland.
3. Bereitstellung des gesammelten Materials für die praktische Volkstumsarbeit und die wissenschaftliche Forschung.

4. Förderung des musikalischen Schaffens der Volksdeutschen: Überprüfung und Beurteilung von Kompositionen Volksdeutscher, Programmberatung bei volksdeutschen Veranstaltungen, Benennung und Bereitstellung von Werken volksdeutscher Komponisten, Einsatz für gebührende Berücksichtigung volksdeutschen Musikschaffens im öffentlichen Musikleben.

In diesem Herbst sind 75 Jahre seit der Übernahme des Düsseldorfer Orchesters in städtische Verwaltung vergangen, die Kunststadt am Rhein hat als zweite deutsche Stadt die Pflege des Orchesters in eigene Hand genommen. Bei der Übernahme zählte der Düsseldorfer Spielkörper 26 Musiker, inzwischen ist das Orchester der „Stadt der Reichsmusiktage", das der Leitung von Generalmusikdirektor Professor Hugo Balzer untersteht, auf 87 Künstler angewachsen. Infolge der Zeitverhältnisse ist von einer besonderen Feier des Jubiläums Abstand genommen.

Das Amt für Konzertwesen teilt mit: Die Konzertveranstalter in allen Teilen des Reiches sind aufgefordert worden, die geplanten Konzerte durchzuführen. Die verpflichteten Künstler bleiben vertraglich gebunden. Auch die vorgesehenen Tourneen der großen Künstler finden statt. Bei Schwierigkeiten, die sich aus betriebstechnischen Gründen ergeben, werden die Künstler untereinander aushelfen. Beim Amt für Konzertwesen ist ein Schiedsgericht eingesetzt worden, das alle Schwierigkeiten, die sich aus der Erfüllung der Verträge ergeben, beseitigt.

Auf einer unter dem Vorsitz des Ministers für Volkskultur, Alfieri, veranstalteten Tagung der „Gesellschaft der selbständigen Opern Italiens" wurde beschlossen, auch die neue Opernspielzeit in Italien ohne Einschränkungen durchzuführen. Dagegen sind, während in Deutschland die neue Spielzeit der Theater ungekürzt durchgeführt wird, in England sämtliche Bühnen auf unbestimmte Zeit geschlossen worden. In London allein haben fünfzig Theater ihren Spielbetrieb eingestellt. In einer Zuschrift an die „Times" hat G. B. Shaw diese Schließung als ein „Monument unvorstellbarer Dummheit" bezeichnet!

Das neue tschechische Theater in Prag, das durch Umbau eines Varietés entstanden ist und 1300 Zuschauern Platz bietet, wurde mit einer Festaufführung der „Verkauften Braut" von Smetana eröffnet. Weitere Opernaufführungen bringen Dvoraks „Teufelskäte", „Jakobiner" und „Rusalka", ferner Smetanas „Kuß".

Eine tschechische Genossenschaft errichtet in Brünn ein neues Tschechisches Nationaltheater. Die Planung ist bereits so weit fortgeschritten, daß die Grundsteinlegung für Ende September vorgesehen werden konnte.

Anläßlich des 80. Geburtstages, den E. N. von Reznicek im Mai des nächsten Jahres begehen wird, bereiten zahlreiche Theater Neueinstudierungen seiner erfolgreichsten Opern „Donna Diana" und „Spiel oder Ernst" vor. Auch die Konzertprogramme enthalten verschiedentlich größere Orchester- und Chorwerke des sympathischen Jubilars. An der Spitze der Aufführungszahlen steht natürlich die zum Welterfolg gewordene Ouvertüre zur Donna Diana. Wie auch die Electrola berichtet, gehört die kürzlich unter Leitung von Karl Böhm herausgebrachte Schallplattenaufnahme dieses bezaubernden Werkes zu den größten Verkaufserfolgen.

Die Fertigstellung des Umbaues des Mainzer Stadttheaters ist im Laufe des Dezembers zu erwarten, so daß mit dem Spielbeginn noch in diesem Jahre zu rechnen ist.

In Brünn ist ein Zusammenschluß der Brünner Philharmoniker, von Mitgliedern des Deutschen Theaterorchesters und der Musiker des Senders Brünn zu einer Arbeitsgemeinschaft erfolgt, die sich Kreis-Sinfonie-Orchester nennt.

Der italienische Komponist Goffredo Petrassi, eine der führenden Nachwuchsbegabungen, hat eine Kompositionsklasse am Kgl. Konservatorium Santa Cecilia in Rom übernommen. Zuletzt verwaltete er das Theater La Fenice in Venedig.

Der Wiener Musikwissenschaftliche Lehrstuhl, den Prof. Dr. Robert Lach bis zur Erreichung der Altersgrenze innehatte, ist Prof. Dr. Erich Schenk (bisher Rostock) vertretungsweise übertagen worden.

Prof. D. Dr. Karl Straube tritt auf eigenen Wunsch in den Ruhestand. Der 1873 geborene Künstler hat das Thomaskantorat in Leipzig seit 1908 inne.

Der Reichsstatthalter in Thüringen hat im Einvernehmen mit dem thüringischen Ministerpräsidenten den GMD. des Deutschen Nationaltheaters Paul Sixt mit der kommissarischen Leitung der Staatlichen Hochschule für Musik in Weimar bis zur endgültigen Ernennung eines neuen Direktors beauftragt.

Neue Werke

Hans Pfitzner hat eine Sinfonie für kleines Orchester vollendet, deren Aufführung Wilhelm Furtwängler in seiner Berliner Konzertreise ankündigt.

Die Uraufführung der „Skaldischen Dichtung" von Hanns Grovermann findet unter Leitung von Werner Gößling in Bielefeld statt. Weitere Aufführungen sind in Remscheid und Wiesbaden bereits festgelegt. Auch in Jugoslawien werden mehrere Aufführungen Grovermannscher Kompositionen stattfinden.

Ludwig Maurick hat soeben die Partitur einer großangelegten „Sinfonischen Suite" beendet. Ferner schrieb er im Auftrag des Deutschen Volkstheaters in Wien, das in diesem Jahre sein 50jähriges Bestehen feiert, ein „Theatralisches Vorspiel" für großes Orchester.

Ennio Porrino, einer der jüngsten und einer der begabtesten unter den Komponisten Italiens, hat soeben die Partitur von „Tre canzoni italiane" beendet. Das Werk, das auch in einer Fassung für Chor erscheinen wird, verarbeitet in orchestral äußerst wirksamer Weise italienische Volksliedmotive.

Die Uraufführung der komischen Oper „Dame Kobold" von Kurt von Wolfurt findet in der zweiten Januarhälfte 1940 im Staatstheater in Kassel statt. Die Leitung hat Staatskapellmeister Robert Heger, Regie führt Generalintendant Dr. Ulbrich.

Die Wiener Volksoper wird in dieser Spielzeit zwei Uraufführungen von Opern junger ostmärkischer Komponisten herausbringen. Die Proben zu „Dorothea" von Friedrich Bayer haben bereits begonnen. Die Aufführung wird im Oktober stattfinden. In der zweiten Spielzeithälfte folgt die Uraufführung der Oper „Verena" des in Linz wirkenden Komponisten Robert Keldorfer.

Die neue textliche und dramaturgische Fassung der Oper „Fürst Igor" von Winfried Zillig und Hubert Franz hat diesem Werk Borodins endlich den Weg über die deutschen Bühnen geebnet. Nach den großen Erfolgen in Dresden, Oldenburg, Hamburg und Düsseldorf, wo das Werk sich durch mehrere Spielzeiten anhaltenden Erfolges erfreute, werden nun Aufführungen dieser Oper in Duisburg, Wien, Zürich, Budapest und Freiburg stattfinden.

Herausgeber und Hauptschriftleiter:
Dr. habil. Herbert Gerigk, Berlin-Halensee, Joachim-Friedrich-Straße 38
Für die Anzeigen verantwortlich: Walther Ziegler, Berlin O 34
Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.
Verlag: Max Hesses Verlag, Berlin-Halensee
Druck: Buchdruckerei Frankenstein G. m. b. H., Leipzig. Printed in Germany.

Die Musik

Organ der Hauptstelle Musik beim Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP.

Amtliches Mitteilungsblatt des Musikreferats im Kulturamt der Reichsstudentenführung

Mitteilungsblatt der Berliner Konzertgemeinde

Herausgeber: Dr. phil. habil. Herbert Gerigk, Reichshauptstellenleiter

32. Jahrgang | November 1939 | Heft 2

Englands rassischer Niedergang im Spiegel seiner Musik

Von Karl Blessinger, München

I.

Der letzte und sicherste Gradmesser für die Stärke eines Volkes ist nicht in der Größe und der augenblicklichen Wirksamkeit seiner Machtmittel allein zu finden. Oft genug haben wir es, zum Teil in unserer eigenen Vergangenheit, erlebt, daß eine dem Anscheine nach unüberwindliche äußere Macht unerwartet zusammengebrochen ist. Immer aber, wenn das der Fall war, konnte eine weiter ausgreifende Untersuchung feststellen, daß in den Imponderabilien des Kulturlebens deutliche Anzeichen einer inneren Schwäche vorhanden waren, die die Unzulänglichkeit der Untermauerung der sichtbaren Stärke erkennen ließen und in kürzerer oder längerer Frist schließlich das Ende jener Macht herbeiführen mußten. Daß hier das Gebiet der Musik in besonderem Maße als Quelle weitergreifender Erkenntnisse in Frage kommt, ergibt sich aus der Tatsache, daß gerade hier die feinsten seelischen Schwingungen erkennbar sind, die uns in ihrer Entwicklung weitgehende Rückschlüsse auf die Entwicklung des ganzen Lebens einer Nation vermitteln.

Wenn wir allerdings die Musik in diesem Sinne einer weitergreifenden Forschung nutzbar machen wollen, dann ist es notwendig, das ganze Gebiet von den verschiedensten Seiten aus zu beleuchten, auf dem Gebiete des Schaffens nicht nur die Spitzenleistungen, sondern den Durchschnitt zu berücksichtigen, den Anteil des Volkes am musikalischen Leben, dessen Struktur und nicht zuletzt auch das Erziehungswesen mit in Rechnung zu ziehen.

Unter diesen Gesichtspunkten ergeben sich nun hinsichtlich unseres Hauptgegners England höchst aufschlußreiche Feststellungen, die zunächst bezeichnende Schlaglichter auf das Gebiet der Rassenkunde werfen, von hier aus aber auch Kunde geben von der heute bereits sehr weit vorgeschrittenen inneren Schwächung des britischen Volkes.

Wenn im rein körperlichen Erscheinungsbild der Engländer die nordischen Merkmale teilweise sogar stärker hervorstechen als in manchen Teilen des deutschen Volkes, so ergibt sich im Seelischen doch ein erheblich anderes Bild. Hier zeigt sich deutlich, daß

nicht die nordische Herrenschicht, sondern die Masse der andersrassigen keltischen Urbevölkerung des Landes noch bis heute das Gesamtbild wesentlich bestimmt. Wenn wir z. B. Volksmusik aus den heute noch wesentlich keltischen Gegenden Britanniens hören, so empfinden wir nicht nur das Vorhandensein einer von der unseren sehr verschiedenen musikalischen Grundeinstellung, sondern vor allem die Tatsache, daß hier sehr viele Elemente aus der Musik der verschiedensten Völker Europas aufgenommen worden sind, ohne zu einem einheitlichen Ganzen verarbeitet zu sein. Ganz im Einklang damit steht aber die Tatsache, daß jede Darstellung der Kunstentwicklung Englands auf allen Gebieten immer wieder die Tatsache betonen muß, daß dort stärker und tiefer als anderswo ausländische Einflüsse gewirkt haben. Was an übernationalen Werten in der englischen Kunst vorhanden ist, das sind, wie im Falle Shakespeare, geniale Einzelerscheinungen, in denen das germanische Wesen aufleuchtet, die aber inmitten einer so ganz anders geprägten Umgebung isoliert dastehen. Dies trifft ebenso zu für den genialsten neueren Musiker Englands, Henry Purcell, der trotz seiner starken Eigenpersönlichkeit stärker von italienischen und französischen Vorbildern abhängig ist als z. B. die ihm vergleichbaren deutschen Meister.

Während die Beiträge, die Britannien im Laufe des Mittelalters zur Durchsetzung des harmonischen Prinzips in der Musik geliefert hat, doch wohl ohne weiteres als urkräftige Äußerungen germanischen Wesens angesehen werden können, ist die durch eine besondere Art von Empfindsamkeit charakterisierte Grundstimmung, die sich nicht nur in der englischen Dichtung, sondern in gewissem Umfange auch in der englischen Musik hindurchzieht, ebenso offenkundig keltischer Herkunft. Das zeigt sich z. B. in dem vielfach düsteren Stimmungsgehalt des englischen Madrigals, der, je näher die Puritanerzeit heranrückt, um so stärker sich bemerkbar macht, um schließlich in der Übergangszeit in eine ausgesprochene Rührseligkeit sich zu verwandeln, die schon in den Titeln zu einem auffälligen Ausdruck kommt („Lacrymae, or seven teares figured in seven passionate pavanes", „Teares or lamentations of a sorrowful soul" usw.).

Aber im Zusammenhang mit diesem empfindsamen Wesen ringt sich jener extreme Puritanismus allmählich zur Macht empor, der in der Praxis jedes menschliche Mitgefühl vermissen läßt und durch die Betonung der Rundköpfigkeit seiner Führer sich bewußt in rassischen Gegensatz zum Germanentum stellt, gleichzeitig aber die Grundlage abgibt für den Grundcharakter, den England in seiner ganzen Erscheinung bis heute sich bewahrt hat.

Bevor wir jedoch hierauf eingehen, ist noch eine aus dem Keltentum entsprungene britische Eigenart zu erwähnen, die ein scharfer festländischer Beobachter Englands als „Ritualismus" bezeichnet hat. Er meint damit die Tatsache, daß selbst in den kleinen Dingen des täglichen Lebens die Wahrung der äußeren Form zum Selbstzweck wird und geradezu zu einem sakralen Ritus sich ausgewachsen hat. Dieser Ritualismus ist aber uralte druidisch-keltische Tradition, die die Erklärung dafür abgibt, daß England zum Ursprungsland der modernen Freimaurerei geworden ist, die aber auch auf musikalischem Gebiete da und dort aufs klarste zu erkennen ist. So erstarrt das alte, fröhliche, gerade in England aufgekommene Kanonsingen („Catch") in dem Ritual der Gleeclubs, in denen das Hauptgewicht auf die Bewältigung künstlich geschaffener Schwierigkeiten gelegt wird. Und ebenso ist die Erringung des musikalischen Doktor-

grades, soweit dieser nicht ehrenhalber verliehen wird, an die Einreichung von Kompositionen gebunden, bei denen das ausschließliche Gewicht auf die rein technische Seite der Sache gelegt wird. Daß die feierliche Promotion unter Einhaltung eines umfangreichen ritualen Zeremoniells erfolgt, ist in diesem Zusammenhang kaum noch besonders zu betonen.

II.

Leichte Zugänglichkeit für fremde Einflüsse, ungesunde Empfindsamkeit und ritualistische Grundhaltung, das sind die drei Momente, die schließlich zum inneren Zerfall der englischen Musik führen mußten. Zunächst freilich waren diese Dinge nicht imstande, eine ernsthafte Störung in der musikalischen Entwicklung des Insellandes zu bewirken. Dazu war der gesunde Kern des Volkes doch zu kräftig, und gerade das volkstümliche Kanonsingen, solange es noch nicht in dem Ritual der Catchclubs erstarrt war, hat immer wieder die Grundlage einer musikalischen Volkskultur abgegeben, aus der wenigstens von Zeit zu Zeit wieder ein Aufblühen einer wertvollen Kunstmusik sich ergab.
Mit der systematischen Zerstörung des „merry old England" aber, die in der Zeit der puritanischen Herrschaft erfolgte, ist diese Grundlage mit zerbrochen worden, so daß schließlich England in der Welt als das Land ohne Musik verrufen wurde.
Die ersten Symptome dieser grundlegenden Wandlung sind zu erkennen in der Zeit, da die Stuart-Dynastie wiederhergestellt wurde. In dieser Zeit lebt in England als genialer Einzelgänger lediglich noch Henry Purcell, indes die Musikpflege in England damals schon in den führenden Kreisen zu einer rein äußerlichen Angelegenheit wurde, indem man von vornherein auf jede eigene Leistung verzichtete, aber dafür um so mehr mit Leistungen anderer nach außen hin zu glänzen versuchte. Schon damals kam eine Art Starsystem in England auf; insbesondere Italiener wurden ins Land gezogen, und zwar mit Vorliebe solche, die in ihrer Heimat in irgendeiner Weise außerhalb der Tradition standen oder, wie später etwa der Geiger Locatelli, durch irgendwelche Extravaganzen sich einen umstrittenen Namen gemacht hatten. In dieser Zeit und in diesen Kreisen Englands wird der Grund gelegt für jenen Dilettantismus im üblen Sinne des Wortes, zu jener seichten Schwäherei über Musik, die tief unter der gleichzeitig in Frankreich durch Batteux aufgekommenen rein ästhetisierenden Musiktheorie steht. Wenngleich auch diesen französischen Ästhetikern vielfach die notwendige musikalisch-fachliche Grundlage fehlte, so waren sie doch im Besitze einer gründlichen formal-philosophischen Schulung; jenen Engländern aber fehlte das eine wie das andere, und selbst der Wille, das Fehlende irgendwie sich noch zu erwerben, ist dabei nirgends zu erkennen.
Daß der gesunde Volksinstinkt sich gegen eine solche Scheinkultur wenden mußte, ist selbstverständlich. Die Form aber, in der dies geschah, zeigt deutlich, daß die Zersetzung einer Führerschicht die Zersetzung des ganzen Volkes unabwendbar nach sich zieht. Die „Bettleroper", die wir ja in der „deutschen" Bearbeitung der Systemgrößen Brecht und Weill kennen, unterscheidet sich von ihrer Neuauflage, der „Dreigroschenoper", im Grundsätzlichen nur wenig; das Verbrechermilieu, in dem die Stücke spielen, und die zynische Verhöhnung ernster Dinge sind hier wie dort das Entscheidende. Daß die Gesänge des Deutschen Pepusch immer noch auf einer unvergleichlich höheren Stufe stehen als die Songs des Juden Weill ist freilich eine Sache für sich.

Die Episode der Bettleroper war nur kurz; die Kennzeichen des Musiklebens der führenden englischen Kreise sind dieselben geblieben. Man protzte mit ausländischen Virtuosen und mit ausländischen Komponisten und stempelte diese, wie das schon bei Händel der Fall war, kurzweg zu Engländern.
Daß in diesem Zusammenhang die ersten Entwicklungsstadien des modernen Konzertlebens sich auftaten, muß wohl vermerkt werden; aber diesem positiven Moment stehen allzu viele negative gegenüber, als daß das Gesamtbild dadurch wesentlich im günstigen Sinne beeinflußt werden könnte.
Viele große Deutsche kamen zu Besuch nach England: Johann Christian Bach, Haydn, Weber, in dessen für London geschriebenem „Oberon" den Engländern die Ausstattung natürlich viel wichtiger war als die Musik, Spohr usw. Daß dabei früher als bei uns der ewige Jude seine Hand mit im Spiele hatte, ist besonders zu erwähnen. Die Philharmonische Gesellschaft in London wurde weitgehend von dem Juden Moscheles beeinflußt, der ja bekanntlich in des Meisters letzter Lebenszeit auch Beethoven als Renommierstück für London zu gewinnen suchte. Wesentlich ist aber, daß durch dieses Wirken des Judentums alle gleichzeitigen Gastspiele deutscher Musiker in England in den Augen der Engländer an Bedeutung völlig zurücktraten gegenüber dem Gastspiel des Juden Mendelssohn, das ebenfalls durch Moscheles vermittelt wurde und das zur Folge hatte, daß das Neuaufleben der schöpferischen Tätigkeit in England in erster Linie im Zeichen einer Mendelssohn-Nachahmung stand. Was auf diesem Gebiete weiterhin, bis in unsere Tage, sich abspielte, war nichts als eine konsequente Weiterentwicklung in dem geschilderten Sinne.
Einige Worte müssen aber noch gewidmet werden jener Art des Virtuosentums, das bei Juden und Engländern gleich hoch im Kurse steht und in der Hauptsache in der Wertung rein technisch-mechanischer Fertigkeiten seine Grundlage hat. Hier aber ist festzustellen, daß gerade die englische Frau, die ja in dem ganzen Getriebe als Publikum die wichtigste Rolle spielt, ganz und gar diesen Gesichtspunkt ausschließlich kennt und wertet. Wer jemals als Erzieher versuchte, Engländern das beizubringen, was wir Deutsche unter Musik verstehen, der wird immer wieder bestätigen müssen, daß er bald auf einen Punkt gestoßen ist, an dem die gegenseitige Verständigungsmöglichkeit restlos aufhörte. Das geht selbst so weit, daß heute in der jungen Blockflötenbewegung, die ja aus England nach Deutschland importiert worden ist, die Deutschen auf einem völlig anderen Grunde stehen als die Engländer, und daß diese sich darüber wundern, wie ernst die Deutschen das nehmen, was doch eigentlich nur eine nette Spielerei sei.
Wenn auch nicht ausschließlich, so doch wesentlich in England gewachsen sind jene Versuche zu einer wirklichen Internationalisierung der Musik unter Mißachtung aller rassischen Gegebenheiten. Es verdient hier angemerkt zu werden, daß einer der in England angesehensten Komponisten des 19. Jahrhunderts, Samuel Coleridge-Taylor, ein Negerbastard gewesen ist und daß jüdische Virtuosen und, soweit vorhanden, neuere Komponisten in den angelsächsischen Ländern die stärkste Resonanz gefunden haben. Die Wirkung dieser rassefremden Einflüsse auf das an sich fremder Einwirkung so zugängliche englische Volk kann nicht leicht zu hoch eingeschätzt werden.
Und wenn trotz aller Bemühungen und einzelner glücklicher Ausnahmen die Kunstmusik in England sich doch zu keiner rechten Blüte mehr entwickeln konnte, so hat England in

Europa zweifellos am meisten zu der Verseuchung der musikalischen Alltagskost des Volkes beigetragen. Die meisten Jazzschlager wurden bei uns aus England bezogen, und wenn in Deutschland nach der Machtübernahme dieser gefährliche Unfug Schritt für Schritt zurückgedrängt wurde, so hat er sich jenseits des Kanals zu einer unvorstellbaren exotisch-primitiven Lärmmusik weiter „entwickelt". Daß dabei das Judentum alle Fäden in der Hand hat, zeigt sich schon darin, daß einer der übelsten englischen Schlager der letzten Jahre ausgerechnet im Zeitalter der jüdischen Kriegsvorbereitungen den Titel trägt „Botschaft vom Mars".

Aus dieser ganzen Entwicklung ergibt sich schlagend, daß die schon vor drei Jahrhunderten begonnene innere Zersetzung der führenden englischen Kreise heute an einem Punkte angelangt ist, der den inneren Zerfall des Mutterlandes des britischen Empire für eine geschichtlich gesehen nahe Zukunft mit Sicherheit voraussehen läßt. Herrschend bei uns ist nicht mehr der auf dem Asphalt der Großstadt zustande gekommene Tanzschlager, sondern das gesunde, kräftige, im Freien gewachsene Soldatenlied. Drüben sieht es anders aus. Wie im Politischen und Wirtschaftlichen die Kriegsschieber, so sind auch auf musikalischem Gebiet die jüdischen und judenhörigen Drahtzieher mit keinem Mittel zu vertreiben. Die äußere Macht dieser Kreise hat durch unsere deutsche Wehr schon manchen schweren Schlag erleiden müssen; daß sie von innen her auf die Dauer nicht zu halten ist, das zeigt, neben vielen anderen, der Weg, den auch die englische Musik gegangen ist.

Das Kriegserlebnis im Spiegel des Soldatenliedes

Von Gerhard Pallmann, Leipzig

Wenn wir den Begriff des Soldatenliedes auf dasjenige Liedgut beschränken, von dem wir nachweisen können, daß es nicht nur von einzelnen Soldaten, sondern von geschlossenen Truppenkörpern, etwa vom Zug an aufwärts im Dienst und nach dem Dienst gemeinsam gesungen worden ist, so schließen wir damit die große Menge aller der Lieder aus, von denen wir darüber kein sicheres Zeugnis besitzen. Die Zahl der in einer Armee lebendigen Lieder ist aber unendlich viel größer als wir gemeinhin annehmen. So hat die einzige Umfrage, die von der Führung der Truppe bisher in Deutschland nach ihrem lebendigen Liederschatz veranstaltet worden ist — sie fand bezeichnenderweise nicht in der Gegenwart, sondern im Jahre 1878 auf Initiative des Generalfeldmarschalls v. Moltke durch den damaligen preußischen Kriegsminister v. Kamecke statt — ergeben, daß in den damaligen zwölf preußischen Armeekorps und dem Gardekorps weit über 2000 Lieder lebendig gewesen sein müssen. Ich zweifle nicht daran, daß in unserer Wehrmacht heute gewiß noch annähernd ebensoviel Lieder lebendig sind, die natürlich nicht jeden Tag von sämtlichen Truppenteilen gesungen werden, die aber der und jener alte Feldwebel in seiner Dienstzeit einmal mit seiner Einheit gesungen hat, und die dann in anderen Einheiten wieder in Vergessenheit gerieten bzw. nicht wieder aufgegriffen wurden. So ist beispielsweise ein Lied, das 1932/33 in allen Ausbildungslagern weit über den Bereich des Hunderttausend-Mann-Heeres hinaus täglich gesungen wurde, die unrühmlich bekanntgewordene „Lore", heute vollkommen vergessen. Es brauchen freilich nicht immer so wertlose Lieder zu sein, die von der Bildfläche verschwinden, sondern es können ebensogut wertvolle und echte Soldatenlieder sein.

Das gilt insbesondere von unserem gesamten Kriegserbe an Soldatenliedern. Ein vollständiges Urteil, welche Lieder tatsächlich von der Truppe im Weltkriege gesungen worden sind, würden wir nur dann gewinnen können, wenn wir aus sämtlichen Einheiten sichere Zeugnisse über das dort lebendige Liedgut besäßen. Solche Zeugnisse wären aber nur durch eine amtliche Erhebung zu beschaffen gewesen und eine solche ist nach Moltke nie wieder veranstaltet worden, weil angeblich dringendere Aufgaben im Vordergrund standen. Diese Einstellung der höheren Führung gegenüber dem Soldatenlied hat sich bis heute nicht geändert. Wir

sind also im Wesentlichen auf die zufälligen Zeugnisse von Kriegsteilnehmern angewiesen, wie ja auch in unserer jungen Wehrmacht die Pflege des Soldatenliedes in der Hauptsache auf den Schultern des Unteroffizierkorps ruht. Solche Zeugnisse können aber nie ein vollständiges Bild ergeben, sondern nur jeweils einen Teilausschnitt beleuchten. Zwei Forscher haben uns auf Grund ihrer eigenen Kriegserlebnisse ein genaues Bild des Liederschatzes ihrer Truppe gegeben. Der Münchner Germanist Artur Kutscher gab unter dem Titel „Das richtige Soldatenlied" 1917 bei Grote eine Sammlung der Lieder seiner Kompanie heraus, von denen er selbst bezeugt, daß er sie in den Jahren 1914 bis 1916 an der Westfront nach dem Gesang seiner Landwehrkameraden im Reserve-Infanterie-Regiment Nr. 92 aufgezeichnet habe. Er betont selbst, daß nicht alle Lieder gemeinsam gesungen worden sind, sondern das er aus dem einzelnen in langem Bemühen herausgeholt habe, was irgend daher gehörte. Er fährt dann fort: „Es lag mir daran, das ‚richtige' Soldatenlied in seiner volkstümlichen Einfachheit und derben Natürlichkeit freizulegen von allem Literarischen, Gemachten, Künstlichen (auch im besseren Sinne) und so seine charakteristische Schönheit herauszustellen in Wort und Ton."

Der hier bei Kutscher zugrunde liegende Begriff des Soldatenliedes deckt sich weitgehend mit dem unseren, besonders was den Text betrifft. In der Aufzeichnung der Melodien dagegen hat Kutscher zweifellos nicht erkannt, daß der dem deutschen Soldatengesang eigentümliche Rhythmus eine Verbindung des Viervierteil- mit dem Dreihalbe-Takt darstellt, und er hat daher vieles als Achtel notiert, was der Soldat als Viertel singt, sofern man für den Schritt die Vierteleinheit zugrunde legt.

Auf diesen Mangel der Kutscherschen Aufzeichnungen hat uns zuerst der zweite Forscher aufmerksam gemacht, der in einer größeren, systematischen Untersuchung „Leben und Seele unseres Soldatenliedes im Weltkrieg" dargestellt hat. Der in Essen als Studienrat lebende Wilhelm Schuhmacher[1] hat an Hand eines umfassenden Materials nicht nur den Begriff des Soldatenliedes im Weltkriege geklärt, sondern auch seinen Stoffkreis einschließlich der Waffenlieder, seine rhythmischen und melodischen Besonderheiten, das Zersingen der Texte, die Liedschöpfungen des Krieges, die Zusammenhänge zwischen Soldatenlied und Kriegserlebnis und seine Blüte, seine Reife und seinen Niedergang zwischen 1914 und 1918 dargestellt. Man spürt es in Schuhmachers Arbeit auf Schritt und Tritt, daß er selbst als Infanterist in der 4. Kompanie des Reserve-Infanterie-Regiments Nr. 80 vier Jahre im Felde zumeist an der Westfront gestanden hat, und bei aller wissenschaftlichen Umsicht und Vorsicht seiner Untersuchungen bleibt diese lebendige Erfahrung doch immer das Wertvollste und seitdem nie Erreichte an seinem Buche. Seine Bestimmung des Begriffes Soldatenlied lautet: „Was im Weltkrieg von deutschen Soldaten an der Front oder in der Heimat gewohnheitsmäßig in soldatischer Gemeinschaft aus freiem Antrieb gesungen worden ist, nenne ich das lebendige Soldatenlied des Weltkrieges. Ich betone dabei von Anfang an, daß das Soldatenlied nur als Gesang in Wort und Weise zugleich lebt und darum nicht als Literatur betrachtet werden darf." Diese umfassende und weitbegrenzte Prägung des Begriffs Soldatenlied muß sich jeder zu eigen machen, der in der lebendigen Singarbeit der Truppe steht, unangefochten von Bedenken, wie sie Artur Kutscher in einigen Aufsätzen äußerte, er fürchte „einen uneinheitlichen, überhaupt einen unfaßbaren und ganz oberflächlichen Begriff" herauszubekommen, wenn er die Waffenlieder, Kompanie- und Batterielieder mit einschlösse. Gerade diese Lieder aber bilden heute den Grundstock des Liederschatzes unserer Wehrmacht, und es ist gerade ein Zeichen dafür, daß die Truppe von einem Lied Besitz ergreift, wenn sie den Text auf die eigene Waffe und die eigene Kompanie umsingt. Aus dem „Wanderbursch" im Liede vom „Schweizermadel"[2] wird zum Beispiel unter den Händen der Truppe ein Infanterist, Artillerist, Panzerschütze, Fernsprechmann usw., und gerade in dieser Umwandlung vollzieht sich die Erhebung eines Volksliedes zum Soldatenlied. Wenn nach so umfassenden Vorarbeiten Werner Kohlschmidt[3] seine Sammlung von Soldatenliedertexten mit der lauwarmen Entschuldigung einleiten zu müssen glaubt, daß er mit diesen Texten die Frage nach dem Begriff des Soldatenliedes nicht so sehr beantworten als vielmehr stellen wolle, so können wir darin nur einen bedauerlichen Rückfall in schlechte Angewohnheiten liberaler Wissenschaftlichkeit erblicken.

Ich möchte den von Kutscher und Schuhmacher geprägten Begriff des Soldatenliedes auf Grund meiner eigenen Erfahrungen allerdings noch etwas erweitern. Da ich seit einigen Jahren mit den ver-

---

[1] Wilhelm Schuhmacher „Leben und Seele unseres Soldatenliedes im Weltkriege", Heft 20 der deutschen Forschungen, herausgegeben von Friedrich Panzer und Julius Petersen, Frankfurt a. Main 1928, Verlag Moritz Diesterweg.

[2] Vollständiger Text und Weise vgl. Gerhard Pallmann „Soldaten Kameraden", 2. Auflage, Hamburg 1938, S. 96.

[3] Dr. Werner Kohlschmidt, Das deutsche Soldatenlied. Nach seinen Hauptmotiven und ihrer Entwicklung ausgewählt. Junker & Dünnhaupt, Berlin 1936. Literarhistorische Bibliothek Band 16.

schiedenartigsten Truppenteilen unserer jungen Wehrmacht regelmäßige Singstunden abgehalten habe, deren Ergebnisse zum Teil in der Sendereihe des Reichssenders Leipzig, „Die Wehrmacht singt" über den Rundfunk an die Öffentlichkeit gelangten, konnte ich beobachten, daß eine große Zahl bis dahin noch nicht in der Truppe gesungener Lieder alsbald Wurzel schlug und nach einiger Zeit gerade diese Lieder aus freiem Antrieb am liebsten und häufigsten sowohl auf dem Marsch wie zur Putz- und Flickstunde und auf Stube angestimmt zu werden pflegten. Diese Lieder trugen also, auch schon ehe sie von der Truppe gesungen wurden, den Keim dazu in sich, Soldatenlieder zu werden. Einige Beispiele mögen das erläutern. Für eine Sendung Friderizianischer Lieder hatte ich im Januar 1938 mit einer Batterie die Lieder „Vivat, jetzt geht's ins Feld"[4]) und „Als die Preußen marschierten vor Prag"[5]) geübt. Die Truppe hatte diese Lieder zwar gesungen, aber ohne rechte Begeisterung, und nach ihrer Aufführung im Rundfunk schienen sie völlig vergessen. Als ich dann über ein Jahr später die ersten Sendungen der deutschen Wehrmacht aus Prag vorbereitete, wurde ich von den „alten Knochen" gerade mit diesen Liedern begrüßt. Sie waren mit einem Schlage zu den meistgesungenen Liedern der Batterien geworden, nachdem diese selbst das Erlebnis des Einmarsches in Prag hinter sich hatten. Ganz ähnlich ist es mir in den letzten Tagen mit dem Lied „Wir stoßen unsre Schwerter nach Polen tief hinein" von Walter Flex[6]) ergangen.

Ja, das gleiche Lied kann einmal Soldatenlied sein und ein anderes Mal keins. Wir alle haben in den letzten Wochen häufig das Lied „Erika" von Herms Niel im deutschen Rundfunk gehört. Es gehört zur Zeit zu den meistgesungenen Liedern aller Truppeneinheiten. Wenn es von einem Männerchor oder einem Solisten vorgetragen wurde, konnte es, ungeachtet der vielleicht formvollendeten Vortragsweise nie als Soldatenlied empfunden werden, sondern nur dann, wenn es von der Truppe selbst mit allen denen charakteristischen Eigenheiten des Soldatengesanges im Vortrag zu Gehör gebracht wurde. Wir kommen also von hier aus zu einem Begriff des Soldatenliedes, der sich auf das engste an das soldatische Singen selbst anschließt und unmittelbar aus der Praxis des Singens mit Soldaten herausgeboren ist. Jedes Lied, das die Truppe ohne fremde Hilfe und aus eigenem Antrieb gemeinsam freudig singt und das in seiner inneren und äußeren Haltung mit dem Wesen deutschen Soldatentums vereinbar ist, darf als Soldatenlied gelten.

Diese Wertung ist notwendig, weil sich in einem Volksheer naturgemäß in manchen aufgelockerten Stunden und zuweilen auch unter dem Einfluß des Alkohols manches an minderwertigem Kitsch und an Tanzschlagern einschleicht, was der Soldat am nächsten Morgen beim Dienst oder in einer Pause nie anstimmen würde, weil er das Gefühl hat, daß es nicht mehr zu ihm paßt. Der Instinkt der Truppe ist in dieser Beziehung ein untrüglicher Wertmesser, der ebensowenig hier versagt wie in der Einschätzung der Persönlichkeit des Vorgesetzten. Es mag sein, daß eine abgestandene liberale Wissenschaftlichkeit mit solchen Wertungen durch den lebendigen Volksinstinkt nichts anfangen kann; für den Nationalsozialisten aber müssen derartige, der unmittelbaren Wirklichkeit entnommene, aus dem Instinkt des Volkes geborene Wertmaßstäbe eine erhöhte Bedeutung gewinnen. Jeder, der selbst Soldat gewesen ist, wird eine solche Wertung selbstverständlich anerkennen; mit ihr werden nur jene „Wissenschaftler" ausgeschlossen, die nie mit Leib und Seele in der Truppe gestanden haben und daher ohnehin vom Soldatenlied nur so reden können wie der Blinde von der Farbe.

★

Diese begriffliche Klärung mußte vorausgehen, wenn man das Kriegserlebnis im Spiegel des Soldatenliedes darstellen will. Denn ein großer Teil des im Weltkriege entstandenen Liedgutes trägt wohl den Keim in sich, Soldatenlied zu werden, vieles davon ist auch bereits von der Truppe wieder in ihren lebendigen Liederschatz aufgenommen worden, vieles aber harrt erst noch der Wiedererweckung, obgleich es das Kriegserlebnis nicht weniger als das bereits im Soldatenmund lebendige Liederbe des Weltkrieges zum Klingen bringt. Das Abschiedsmotiv beherrscht das Liedgut der Truppe in der Zeit des Kriegsbeginns 1939 ebenso wie 1914. Eines der bei Weltkriegsbeginn meistgesungenen Lieder „Heimat, ach Heimat, ich muß dich verlassen"[7]) wurde mir erst vor wenigen Tagen von einer MG.-Ersatzkompanie zum Singen im Rundfunk vorgeschlagen. Das gleiche gilt für Lieder wie „Auf, auf zum Kampf"[8]) und „So lebt denn wohl, wir müssen Abschied nehmen"[9]), auch „Nun, Tambour, stramm das Fell gerührt"[10]) und „Wir fürchten Tod und Teufel nicht"[11]) gehören hierher. Das Kameradenlied mit dem Kehrreim:

---

[4]) G. Pallmann, Soldaten, Kameraden a. a. O. S. 52.

[5]) Vgl. Gerhard Pallmann, Wohlauf Kameraden, 2. Aufl. Kassel 1934, Bärenreiterverlag, S. 72.

[6]) Gerhard Pallmann, Soldaten, Kameraden, 1. Aufl. S. 48.

[7]) Soldaten, Kameraden, a. a. O. S. 37.

[8]) Soldaten, Kameraden, a. a. O. S. 32.

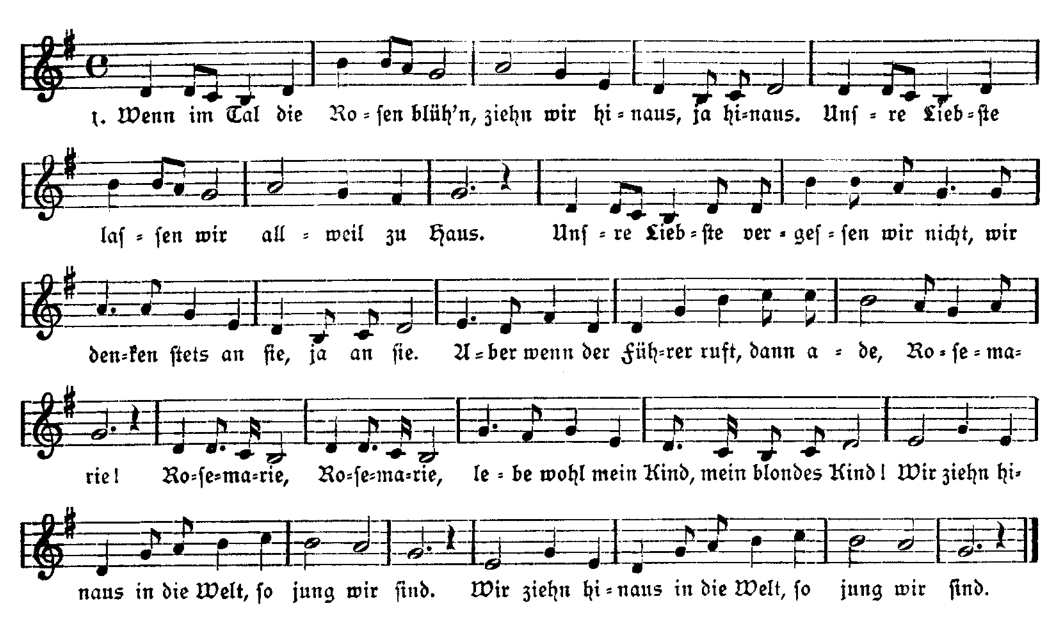
[9]) Soldaten, Kameraden, a. a. O. S. 33.

[10]) Soldaten, Kameraden, a. a. O. S. 24.

[11]) Soldaten, Kameraden, a. a. O. S. 27.

„Die Vöglein im Walde, die sangen so wunder- wunderschön,
in der Heimat, in der Heimat, da gibt's ein Wiedersehn"

wird heute kaum noch in der Truppe gesungen; das Kameradenlied ist ohne diesen Anhang in seiner ursprünglichen reinen Gestalt zum Feierlied geworden und wird daher auf dem Marsch kaum noch angestimmt, erst recht nicht mit dem angeführten Kehrreim. An neuerem Liedgut gibt es wohl kaum ein Lied, das die Stimmung der Truppe bei Kriegsausbruch besser kennzeichnet als das folgende:



1. Wenn im Tal die Rosen blühn, ziehn wir hinaus, ja hinaus.
   Unsre Liebste lassen wir allweil zuhaus.
   Unsre Liebste vergessen wir nicht, wir denken stets an sie, ja an sie,
   Aber wenn der Führer ruft, dann ade, Rosemarie!
   Rosemarie, Rosemarie, lebe wohl mein Kind, mein blondes Kind!
   Wir ziehn hinaus in die Welt, so jung wir sind.

2. Unser Batteriechef sagt: Auf uns kommt's an, ja kommt es an.
   Unser deutsches Vaterland braucht jeden Mann.
   Unser deutsches Vaterland kennt nur die Pflicht, ja die Pflicht.
   Aber wenn der Führer ruft, dann zögern wir nicht.
   Rosemarie, Rosemarie, lebe wohl mein Kind, mein blondes Kind!
   Wir ziehn hinaus in die Welt, so jung wir sind.

3. Und das Geschütz ist unsere Wehr, blank muß es sein, ja muß es sein.
   Mit einem Lied marschieren wir ins Land hinein.
   Mädchen stehn am Wegesrand, lachen uns an hahahaha,
   Aber wenn der Führer ruft, folgt Mann für Mann.
   Rosemarie, Rosemarie, lebe wohl mein Kind, mein blondes Kind!
   Wir ziehn hinaus in die Welt, so jung wir sind.

4. In der Battrie sind wir zu Haus über Tag und Jahr, ja Tag und Jahr.
   Und ist unsre Dienstzeit aus, so schön sie war —:
   Zu unsrer Liebsten kehren wir zurück, hell blüht der Mai, ja blüht der Mai;
   Aber wenn der Führer ruft, sind wir wieder dabei.
   Rosemarie, Rosemarie, lebe wohl mein Kind, mein blondes Kind!
   Wir ziehn hinaus in die Welt, so jung wir sind.

Ich habe dieses Lied zum erstenmal bei dem Singwettstreit des Artillerie-Regiments 14 am 27. 6. 1936 in Naumburg gehört, leider gelang es mir nicht, seiner damals habhaft zu werden und es aufzuzeichnen. Ich habe dann mehrere Jahre erfolglos danach gesucht. Wie groß war daher meine freudige Überraschung, als es mir in den ersten Septembertagen 1939 zur Begrüßung bei einer mir bis dahin vollkommen fremden Ersatzbatterie ent-

gegenklang, mit der ich es seitdem in zwei Reichssendungen zu Gehör gebracht habe. Dennoch gelang es nicht, den Dichter dieses ausgezeichneten und für die Gegenwart besonders charakteristischen Soldatenliedes festzustellen. Vielleicht gelingt dies mit Hilfe dieser Zeilen, die zugleich ein Appell an jeden Leser sein sollen, mir alles, was er über dieses Lied und seine Entstehung weiß, auf dem Wege über die Schriftleitung mitzuteilen. In der gleichen Batterie konnte ich ein weiteres, viel gesungenes Abschiedslied aufzeichnen, über dessen Herkunft das gleiche Dunkel liegt. Obgleich der Text keinerlei militärische Anspielungen enthält, ist dieses Lied doch zum Soldatenlied geworden:



1. Nun singt mir ein Lied, das ich scheiden muß
Und füllt den Pokal bis zum Rand.
Gib herzliebstes Mädel den allerletzten Kuß
Und reich mir zum Abschied die Hand.
Noch singen im Walde die Vögelein,
Noch murmelt im Tale der Quell so hell.
Wo Becher mir winken und goldener Wein,
Da bin ich von Herzen dabei.

2. Mich drücken nicht Kummer, nicht Sorgen schwer,
Mich drückt nicht im Beutel das Geld.
Ich achte das Leben als heiteres Spiel
Und zieh' voller Lust in die Welt.
Noch singen im Walde die Vögelein,
Noch murmelt im Tale der Quell so hell.
Drum muß auch in jeglichem Lande gedeihn
Ein allzeit ein froher Gesell.

3. Und naht dann der rauhe Sensenmann
Und holt mich zur allerletzten Fahrt,
Dann schau' ich das Leben noch einmal mir an
Und rüst' mich nach meiner Art.
Ich nehme die Laute von der Wand
Und lasse das Trauern sein,
Und zieh' in das ferne mir unbekannte Land
Mit Singsang und Klingklang hinein.

Sofort zum Soldatenlied geworden ist, trotz der schwierigen Melodieführung in der Vertonung Ernst Lothar v. Knorrs ein schon aus dem Weltkrieg stammendes Lied von Rudolf Alexander Schroeder, das erst vor wenigen Tagen komponiert wurde. Ich lasse es mit Erlaubnis des N. Simrock-Verlages hier folgen:

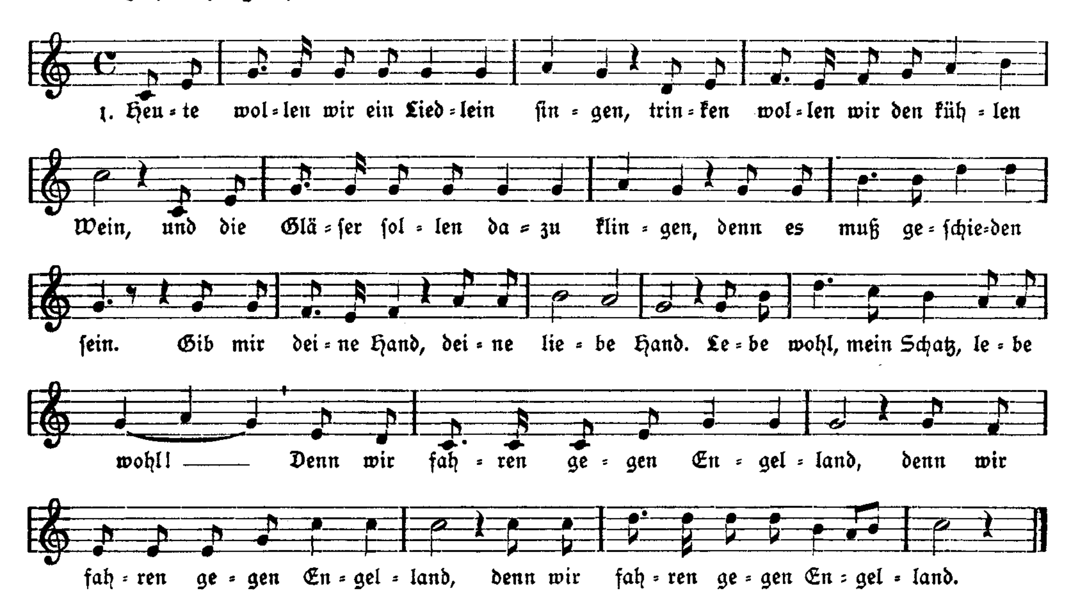


1. Das Banner fliegt, die Trommel ruft,
Vom Schritt der Heere dröhnt die Luft,
Sie stäubt von Rosses Hufen.
Ihr Kind und Weiber, helf euch Gott,
Wir Männer sind da vorne not,
Der Führer hat gerufen.

2. Sie haben uns schon klein geglaubt,
Nun komme zehnfach auf ihr Haupt
Die Not, die sie uns schufen.
Die Zeit ist reif und reif die Saat,
Ihr deutschen Schnitter, auf zur Mahd,
Der Führer hat gerufen.

3. Und zieht das dreiste Lumpenpack
Die alten Lügen aus dem Sack,
Drauf sie sich stets berufen,
Wir gerben ihm sein lüstern Fell,
Wir kommen, wie Gewitter schnell,
Der Führer hat gerufen.

Als besonders eindrucksvolles Zeichen des Gedenkens an den Tod von Hermann Löns vor fünfundzwanzig Jahren darf es gelten, daß dasjenige seiner Lieder, welches in der Truppe am tiefsten Wurzel geschlagen hat, heute lebendiger in ihr fortlebt als je: „Heute wollen wir ein Liedlein singen." Artur Kutscher war es, der uns 1917 im „richtigen Soldatenlied"[12] die einzige Melodie dazu mitteilte, mit der das Lied zum Soldatenlied geworden ist. Ich habe sie danach in meinen „Seemannsliedern"[13] wiederholt, und nach einiger Zeit meldete sich der in Hannover als Studienrat lebende Ernst Pfusch als ihr Komponist. Das ist ein schöner Beweis dafür, daß die einzige, echte Soldatenweise zu diesem Liede offenbar aus dem gleichen niederdeutschen Heideland herausgewachsen ist, in dem Hermann Löns wurzelte. Ich lasse sie hier folgen:



1. Heute wollen wir ein Liedlein singen,
Trinken wollen wir den kühlen Wein.
Und die Gläser sollen dazu klingen,
Denn es muß geschieden sein.
Reich mir deine Hand, deine liebe Hand,
Lebe wohl, mein Schatz, lebe wohl,
Denn wir fahren gegen Engeland.

2. Unsre Flagge wehet von dem Maste,
Sie verkündet unsres Reiches Pracht.
Und wir wollen es nicht länger leiden,
Daß der Englishmann sich lustig drüber macht.
Reich mir deine Hand, deine liebe Hand,
Lebe wohl, mein Schatz, lebe wohl,
Denn wir fahren gegen Engeland.

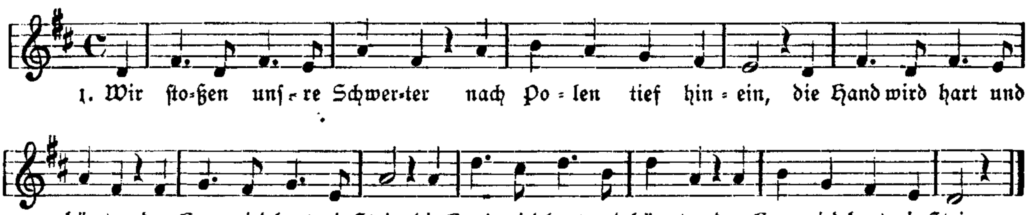
3. Kommt die Kunde, daß ich bin gefallen,
Daß ich ruhe in der Meeresflut,
Weine nicht um mich, mein Schatz, und denke,
Für das Vaterland da floß sein Blut.
Reich mir deine Hand, deine liebe Hand,
Lebe wohl, mein Schatz, lebe wohl,
Denn wir fahren gegen Engeland.

Der Ruf „Denn wir fahren gegen Engeland" führt uns schon näher an das nächst dem Abschied im Soldatenlied vorherrschende Motiv des Geg-

[12]) a. a. O. S. 64.

[13]) Gerhard Pallmann, Seemannslieder, Schifferlieder und Shanties, Hamburg 1938, S. 100.

ners. Naturgemäß steht hier einstweilen die Ostfront im Vordergrund. Ich erwähnte bereits, daß das Lied von Walter Flex „Wir stoßen unsre Schwerter nach Polen tief hinein" im Jahre 1935, als ich es das erstemal mit der Truppe sang, wenig ansprach. Dagegen zündete es sofort in den Herbsttagen 1939. Es ist im Herbst 1915 in Polen entstanden. Walter Flex stand damals beim Infanterieregiment 138 und nahm an den Kämpfen der Wilija bei Porakity, Ostrow und Uljany teil. Im August 1915 war sein lieber Freund Ernst Wurche gefallen, dem er in seinem Buche „Der Wanderer zwischen beiden Welten" ein ewiges Denkmal in der deutschen Dichtung gesetzt hat.



1. Wir stoßen unsre Schwerter
Nach Polen tief hinein.
Die Hand wird hart und härter,
Das Herz wird hart wie Stein.

2. Die Lust ist uns bestohlen,
Wer nahm uns Glück und Glut?
Das macht im Sand von Polen
Das viele stille Blut.

3. Wir tragen unsre Fahnen
Still in die Nacht hinein,
Das Blut auf unsren Bahnen
Ist unser Frührotschein.

4. Durch Polen möcht ich traben,
Bis mir das Blut erglüht,
Das macht das Gräbergraben,
Das macht die Hände müd.

5. Bei Schwertern und bei Fahnen
Schlief uns das Lachen ein,
Wen scherts? — Wir sollen die Ahnen
Lachender Enkel sein.

Auch ein Lied des jungen Hamburgers Heinz Rautenberg, das 1930 gedichtet und vertont wurde, wird in den Herbsttagen 1939 besonders häufig in der Truppe gesungen. Es führt uns nach Danzig auf den „Langen Markt" und an die Rawka, einem rechten Nebenfluß der Bzura, der ostwärts von Lodz entspringt. Schon seit Dezember 1914 wurde an der Rawka gekämpft, an der auch das Dorf Humin liegt, bei dem ostwärts von Lowicz die 9. deutsche Armee vom 21. Januar bis 2. Februar 1915 die siegreiche Schlacht von Humin schlug.

1. Zu Danzig auf dem Langen Markt
Drei Batterien Kanoniere,
Die sollen ins Feld marschieren,
Auf den Feind will ich euch führen,
In Gruppen rechts schwenkt: Marsch!

2. In Polen um den Rawka-Kopf
Vier Tage ward gerungen,
Der Feind ist vorgedrungen,
Heut wird er zurückgezwungen.
Zum Gegenstoß tret' an.

3. Vor Humin liegt ein weites Feld,
Das birgt schon blut'ge Saaten,
Es fauchen die Granaten,
Ausschwärmen die Soldaten.
Sprungauf, Marsch, Marsch, Hurra!

4. Am Abend fiel ein weißer Schnee.
Gar mancher streckte nieder
Für immer seine Glieder.
Wir halten die Höhe wieder. —
Leuchtkugeln überm Feind.

5. Und wer da trägt den grauen Rock
Bei den deutschen Kanonieren,
Muß mancher sein Leben verlieren,
Kameraden, weiter marschieren,
Drei Salven übers Grab!

Unbekannt geblieben ist der Dichter des schönsten Karpathenliedes, das uns aus dem Weltkrieg überliefert ist. Wir dürfen ihn nach dem Text wohl im Gardekorps vermuten.



1. Hoch droben in den Karpathen
Auf steiler Bergeshöh',
Da kämpften deutsche Soldaten,
Des Reiches Südarmee.
Es kamen Divisionen
Zum Lande Polen daher,
Mit ihren Bataillonen,
Sie kämpften für Deuschlands Ehr'.
Kameraden, Soldaten,
Vergeßt die deutsche Treue nicht,
Heulen Granaten,
Bis daß das Auge bricht.

2. Die Grenadiere vom Osten,
Die Garde aus Berlin,
Sie stehn als Deutschlands Posten
Hier auf dem Berg Svinin.
Sie liegen in tiefen Gräben
Inmitten von Eis und Schnee,
Sie stürmen um Leib und Leben
Die steilste, höchste Höh'.
Kameraden, Soldaten,
Vergeßt die deutsche Treue nicht,
Heulen Granaten,
Bis daß das Auge bricht.

3. Sie halten in diesen Bergen
Die Wacht in deutscher Pflicht.
Sie kämpfen, stürmen und sterben,
weil deutsche Treue nie bricht.
Schlaft wohl, ihr tapfern Soldaten,
Die ihr gefallen seid,
Gott schenk euch, Kameraden,
Die Ruhe in Ewigkeit.
Kameraden, Soldaten,
Vergeßt die deutsche Treue nicht,
Heulen Granaten,
Bis daß das Auge bricht.

4. Bald ziehn wir wieder von hinnen,
Wir Deutschen allzumal,
Und immer wie ehemals rinnen
Die Bächlein munter zu Tal.
Doch nimmer wird vergehen
Die deutsche Ruhmestat,
Denn unsre Toten versehen
Die Wache früh und spat.
Kameraden, Soldaten,
Vergeßt die deutsche Treue nicht,
Heulen Granaten,
Bis daß das Auge bricht.

An weiteren unbekannten Kriegsliedern der Ostfront seien noch einige Beispiele in zeitgemäßer Umdichtung angeführt, deren Texte als Bearbeitungen des Verfassers geschützt sind. Peter Scher ist der Dichter eines frischen Reiterliedchens, das er „Zwischen Krasnik und Lublin" betitelt. Es wird in der folgenden Form gesungen:

Ihr Reiter, auf, an den Pollack, die hellen Schwerter blitzen,
Gebt's ihm, was es verdient, dem Pack, und jeder Hieb muß sitzen.

Nichts andres ist uns ja so lieb, als wild darein zu schlagen;
Es soll der Schall von jedem Hieb den Brüdern Gruß besagen.

Ihr Brüder all in Ost und West, Heiho! Jetzt geht's im Ganzen!
Drauf, Reiter, drauf! Und wie die Pest! Der Pole, der muß tanzen.

Ein Liedchen voller unverwüstlichen Soldatenhumors schenkte uns Ludwig Ganghofer. Es eignet sich besonders als Sprechübung für Jungen, die sich an das Kauderwelsch der polnischen Ortsnamen nur schwer gewöhnen können.

In Polen liegt ein Städtchen namens Lodz (sprich Ludsch).
Hier wagte England einen kühnen podz (sprich Putsch),
Schwang sich heran mit einem festen hodz (sprich Hutsch);
Doch gleich beim ersten Sprung gab's einen rodz (sprich Rutsch).

Für Polens grimmen, zottelbraunen botz (sprich Betz)
War aufgestellt ein dichtgewobnes notz (sprich Netz),
Das er nicht sah von wegen jenes brotz (sprich Bretts),
Womit vernagelt war sein dicker dotz (sprich Detz).

Die Wehrmacht, unser bester deutscher scodz (sprich Schatz)
War früher wie die Polenbrut am plodz (sprich Platz).
Zu schwerem Schlage schwang sie ihre todz (sprich Tatz'),
Und Polens Tapferkeit war für die codz (sprich Katz').

Der deutsche Hieb fuhr nieder wie ein blotz (sprich Blitz).
Da sprang der Pole unter Dampf und swotz (sprich Schwitz),
Und als er innehielt in großer hotz (sprich Hietz),
Befühlte er höchst schmerzvoll seinen sodz (sprich Sitz).

„Marschall" Rydz-Smigly, in der flinken Kodz (sprich Kutsch)
Begann zu rasen und verschwand witsch wodz (sprich Wutsch).
Die polnische Armee war gründlich fodz (sprich Futsch)
Bei dem berühmten Polenstädtchen Lodz (sprich Ludsch).

Von der Judenplage in Polen, die unsere Soldaten jetzt kennenlernen, haben Wiener Regimenter bereits im Weltkriege ein Liedchen zu singen gewußt. Man versammelte sich dort zum Teetrinken, „Tschai" genannt, in den Juden gehörigen Häusern, um sich mit Kartenspiel zu vergnügen. In diesen, stets von einer zum Schneiden dicken, übelriechenden Luft erfüllten „Tschaihäusern" entstanden zahlreiche Stegreiflieder und launige Gstanzeln, die sich hauptsächlich mit dem Eigentümer des Hauses, seinen Angehörigen und den von ihnen dargereichten Genüssen, wie „Tschai", „Tschikelad" (Schokolade) und „Strüdelach" (Strudel), beschäftigen. Natürlich waren die meisten dieser Erzeugnisse der oftmals stark alkoholisierten Feldmuse von einer derartigen Grobkörnigkeit des Inhalts und Derbheit der Ausdrucksweise, daß sie keineswegs für zarte Ohren bestimmt sind. Zwei der allerzahmsten, schon 1916 in Ostgalizien aufgezeichnet, seien als Kostprobe mitgeteilt:

Er reißt vom Dach an Wischl Stroh, der Jud
Und kocht's im Fußbadwasser aus, o weih — o weih!
Dann schütt' er drein an Spiri-, Spiritus
Und sagt: Dos is ä güter Tschai!
Reiß eahm a Watschen!

Sie holt vom Hof an Kilo Sand, die Sara,
Da wischerlt drauf ihr klanes Jüdelach;
Dann bäckst sie's, streut an Mauerkalk no drauf
Und sagt: Dos is ä gütes Strüdelach!
Reiß ihr a Watschen!

Kein Wunder, daß sich unsere lieben Soldaten von Herzen nach der alten deutschen Sauberkeit zurücksehnen, und wenn wir dann die aus Polen heimkehrenden Kämpfer begrüßen, dann sei ihnen zum Willkomm ein unbekanntes Ulanenlied des Weltkrieges gewidmet, das ihrer fröhlichen und feierlichen Heimkehrstimmung beredten Ausdruck gibt:

Mit stolz gebauschten Fahnen,
Die Wehr in fester Hand,
So reiten wir Ulanen
Ins grüne Polenland.
Es flammt ein helles Blitzen
Vor unsern Reihen her,
Die blanken Schwerter schützen
Des deutschen Reiches Ehr'.

Vor uns in lichten Weiten
Fortuna winkt im Glanz,
Wir reiten und erstreiten
Uns einen frischen Kranz.
Und blitzt aus tausend Rohren
Der Kugeln heiße Saat,
Wir haben uns erkoren
Den Ruhm der raschen Tat.

Und ist zu End das Streiten
Auf blutgetränktem Plan,
So hebt das schönste Reiten
Zur deutschen Heimat an.
Da hemmt ein Heer von Kränzen
Der Rosse freien Lauf,
Wir küssen ihre Grenzen —
Du deutsches Land Glückauf!

Mit diesen Beispielen hoffe ich einen Ausschnitt von dem Spiegelbild des Kriegserlebnisses im Soldatenlied für das Lied des Heeres gegeben zu haben. In zwei weiteren Aufsätzen soll sich in der gleichen Weise ein Überblick über das Liedgut unserer Kriegsmarine und unserer Luftwaffe anschließen.

Dittersdorf

Von Alfred O r e l , Wien

Am 2. November 1739, also vor 200 Jahren, wurde Karl Ditters von Dittersdorf in Wien geboren. Aus diesem Anlaß geben wir nachstehend den Darlegungen des Wiener Universitätsprofessors Dr Alfred Orel Raum. Die Schriftleitung.

Am 1. Mai 1786 war Mozarts „Hochzeit des Figaro" im Wiener Hoftheater zum erstenmal über die Bretter gegangen. Der Erfolg, den das Werk errang, mag in Mozart selbst, noch mehr aber vielleicht in seinem Vater, die Hoffnung haben groß werden lassen, daß nun endlich doch der Sieg errungen und des Künstlers Stellung im Wiener Musikleben endgültig gesichert sei. Noch kurze Zeit vor der Erstaufführung hatte Leopold Mozart an seine Tochter geschrieben: „Am 28. April (das Datum ist irrig) — geht ‚Le nozze di Figaro' zum ersten Male in Szene. Es wird viel sein, wenn er reüssiert, denn ich weiß, daß er erstaunlich starke Kabale wider sich hat. Salieri mit seinem ganzen Anhange wird wieder suchen, Himmel und Erde in Bewegung zu setzen." Allein auch bei der zweiten Aufführung sind „5 Stücke und bei der dritten sieben Stücke repetiert worden, worunter ein kleines Duett dreimal hat müssen gesungen werden." Der große Erfolg schien also endlich da zu sein. Und doch vermochte sich dieses Meisterwerk vorerst in Wien nicht gebührend zu behaupten. Am 11. Juli 1786 erschien die „komische Oper" „Der Apotheker und der Doktor" von K a r l v o n D i t t e r s d o r f auf dem Spielplan, und ihr Erfolg vermochte, gar als im Herbst auch noch Martins „Una cosa rara" das Publikum in Begeisterung versetzte, den Figaro zu verdrängen.

Dem Fernerstehenden mag es kaum verständlich erscheinen, daß ein jetzt kaum mehr bekanntes Werk eines auch schon fast vergessenen Komponisten den Sieg über ein Meisterwerk erringen konnte, das noch heute nach mehr als 150 Jahren seine Lebenskraft sich ungeschwächt erhalten hat. Aber kein Geringerer als Richard Wagner tritt als Zeuge für den Wert und die Bedeutung von Dittersdorfs Werk ein, wenn er erklärt, man solle die verschiedenen Etappen der Entwicklung der deutschen komischen Oper durch die Aufführung der „Jagd" von Johann Adam Hiller, des „Doktor und Apotheker" von Dittersdorf, des „Zar und Zimmermann" von Lorzing und endlich der „Meistersinger" zeigen. Noch merkwürdiger wird das Bild, wenn man den 60jährigen Dittersdorf in seiner Selbstbiographie 1799 verzweifelt ausrufen sieht: „Seit den letzten 5 Jahren habe ich meine Geistes- und Sinneskräfte, welche ersteren noch heute so ziemlich sind, angestrengt, und eine beträchtliche Sammlung ganz neuer Werke, als Opern, Symphonien, eine große Anzahl Stücke für das Fortepiano verfertigt. Alle diese Sachen sind schon vor einem Vierteljahr in der neuen musikalischen Leipziger Zeitung angekündigt; aber — mein Gott — bis jetzt hat sich noch kein Abnehmer eines einzigen Stückes gefunden." Wenn auch diese Worte gerade hinsichtlich der Opern Dittersdorfs auch für die Spätzeit des Künstlers keineswegs zutreffen, spricht doch daraus die Verbitterung eines Menschen, der zusehen muß, wie der Ruhmeslorbeer, den ihm das Leben geschenkt hatte, dahinwelkt und sein Name in Vergessenheit gerät. Waren nur äußere Umstände an diesem Schicksal schuld, oder lag vielleicht in Dittersdorf selbst eine Mitursache dafür?

Ein rascher, glänzender Aufstieg kennzeichnet die ersten Jahrzehnte in Dittersdorfs Leben. Als Sohn des wohlhabenden Hof- und Theaterstickers Ditters am 2. November 1739 in Wien geboren, erhielt er von frühester Zeit an eine sorgfältige Erziehung. Seine musikalische Begabung führt ihn — kennzeichnend für die Wiener Bürgerkreise — auf den Chor der Schottenkirche, und dort erregt er als Geiger solches Aufsehen, daß den Zwölfjährigen der Prinz von Sachsen-Hildburghausen, der in Wien ein glänzendes Haus führt, als Kammerknaben zu sich nimmt und für seine weitere musikalische und sonstige Ausbildung sorgt. Es ist ja noch die Zeit, da es selbstverständliche Pflicht in den vornehmen Kreisen ist, je nach Vermögen sich eine größere oder kleinere Privatkapelle zu halten, und da gerade in diesem höfischen Musizieren sich der größte Teil des Musiklebens abspielt. Mag auch die Kapelle des Prinzen von Hildburghausen in ihrem Umfang und Glanz vielleicht nicht an die des Fürsten Esterhazy herangereicht haben, die durch Joseph Haydn zu unsterblichem Ruhm gelangte, so spricht es doch für den großen Wert, den man auch hier auf besondere Leistungen legte, daß niemand Geringerer als der damalige Hofkomponist und spätere Hofkapellmeister Giuseppe Bonno mit der Leitung betraut war. Vom Geigenvirtuosen, zu dem er von Trani herangebildet wurde, schritt Dittersdorf zum Kompositionsschüler Bonnos fort, daneben zeugt aber der Unterricht im Lateinischen, Französischen und Italienischen, daß der Prinz auch die allgemeine Bildung seines Kammerknaben nicht vernachlässigte, sowie Reiten, Fechten und Tanzen die gesellschaftliche Schulung vervollständigten. Als Geigensolist der prinzlichen Kapelle errang sich der Jüngling einen geachteten Namen, so daß er bei

deren Auflösung im Jahre 1762 vom Grafen Durazzo in das Wiener Hofopernorchester übernommen wurde.
Schon früher war Dittersdorf mit Joseph Haydn und mit Gluck in persönliche Beziehungen gekommen; die zu letzterem vertieften sich nunmehr wohl schon dadurch, daß Gluck zu dieser Zeit als Kapellmeister am Operntheater tätig war. Als er nun im Jahre 1763 nach Bologna reiste, um dort seinen „Trionfo di Clelia" aufzuführen, machte Dittersdorf diese Fahrt mit und man wird diesem Bekanntwerden mit der italienischen Musik an Ort und Stelle ziemliche Bedeutung für das Schaffen Dittersdorfs selbst zusprechen müssen. Allein, vorläufig nimmt er anscheinend nur mit offenen Augen und Ohren all die Eindrücke auf, die sich bieten. Als Komponist tritt er noch nicht hervor. Daß er dies mit Absicht tat, bezeugt er selbst in seiner Selbstbiographie. Er gab sich „alle erdenkliche Mühe um Erlernung der Regeln des reinen Satzes. Allein, je größer meine Anstrengung war, je mehr wuchsen die Schwierigkeiten, die ich dabei fand. Doch ich ließ mich nicht abschrecken. So jung ich damals war, so sah ich doch bald genug ein, daß einem Komponisten nebst dem, daß er die Grundregeln dieser Wissenschaft innehabe, nichts nötiger sei, als Geschmack und Einbildungskraft, überhaupt, daß er ein schöpferisches Genie sei. Dies letztere, obschon es ein Naturgeschenk ist, und Wenigen zuteil wird, muß dennoch durch beharrlichen Fleiß kultiviert werden, sonst schießt es wie eine wilde Pflanze auf, und man hat keinen Segen davon. Ich nahm mir daher vor, nicht nur alles, was mir Neues vorkam, con tanto d'orecchio (durch welchen Ausdruck der Italiener die höchste Aufmerksamkeit bezeichnet) zu hören, sondern auch nachzuspüren, warum ein schöner Gedanke wirklich schön wäre." Nach Wien zurückgekehrt, trat Dittersdorf wieder seinen Dienst im Opernorchester an, aber schon im Winter 1764 führten gehaltliche Differenzen mit dem Nachfolger der Grafen Durazzo dazu, daß er das Angebot des Bischofs von Großwardein annahm, die Leitung von dessen Kapelle zu übernehmen, die Michael Haydn bis zu seiner Übersiedlung nach Salzburg innegehabt hatte. Damit beginnt im äußeren und im künstlerischen Leben Dittersdorfs ein neuer Abschnitt. An die Spitze des aus 34 Mitgliedern bestehenden, also durchaus nicht unbedeutenden Orchesters gestellt, mußte er nicht nur durch die Erfordernisse seines Dienstes, sondern wohl auch durch die Anregungen, die ihm der ihm völlig zur Verfügung stehende Klangkörper gab, zum eigenen Schaffen angeregt werden. Der Geiger tritt nunmehr hinter dem Komponisten zurück. Nicht als ob Dittersdorf bisher überhaupt nicht schöpferisch tätig gewesen wäre. Er erzählt selbst von 6 Sinfonien aus der Zeit, als er noch beim Prinzen von Hildburghausen in Stellung war, und erwähnt, daß sie in Wien und Prag „Aufsehen machten". Und in Italien hatte er einige Violinkonzerte für den eigenen Gebrauch entworfen, die er nach seiner Rückkehr in kürzester Zeit ausarbeitete. Allein, dies steht in keinem Verhältnis zu der Fülle von Werken, die der folgenden Zeit entstammen, besonders, als sich Dittersdorf dem Theater zuwandte.
Man kann sich heute nicht leicht einen Begriff davon machen, welche musikkulturelle Bedeutung einem Kapellmeister an einem derartigen kleinen Hofe oder auf dem Schloß eines Vornehmen außerhalb der großen Städte zukam. Das musikalische Leben der ganzen Umgebung konzentrierte sich hier, und wenn man bedenkt, daß die Orchestermitglieder sich vielfach noch aus der musikalischen Dienerschaft rekrutierten, wird man auch die Bedeutung einer derartigen Hofkapelle für die allgemeine musikalische Erziehung und Bildung nicht gering veranschlagen dürfen. Vereinigten sich nun gediegenes Können und Unternehmungsgeist des Kapellmeisters mit dem Interesse des Brotherrn, so konnte ein richtiges kleines Kulturzentrum entstehen, das in seinen Ausstrahlungen weit über den engen Umkreis hinaus wirksam werden konnte. Schon daraus, daß Dittersdorf für Großwardein Kräfte aus Wien und Prag verpflichtete, kann man ersehen, wie weit die Verbindungsfäden reichten. Hält man sich vor Augen, daß beim Bischof jeden Sonntag und Dienstag Akademie war, dazu noch mannigfache Feste, wie z. B. der Namenstag des Bischofs Gelegenheiten zu besonderen Aufführungen boten, kann man sich von der Arbeit, die für den Kapellmeister zu leisten war, leicht eine Vorstellung machen.
Eines allerdings ist wesentlich verschieden von dem Schaffensprozeß bei den Künstlern des 19. Jahrhunderts. Während Gelegenheitskompositionen bei diesen die Ausnahme bilden und in der Regel auch nicht mit dem Maßstab gemessen werden können wie die aus gänzlich freiem künstlerischen Drang geschaffenen Werke, steht bei jenen das Schaffen für eine bestimmte Gelegenheit oder über einen bestimmten Auftrag durchaus im Vordergrund. Es ist daher in der Regel keine problemerfüllte Bekenntnismusik des eigenen Inneren, die auf diese Art entsteht, sie verlangt daher auch eine Betrachtung von einem ganz anderen Standpunkt aus. So sieht man in den fünf Großwardeiner Jahren Dittersdorfs eine große Anzahl von Sinfonien entstehen, die wohl als notwendige Einleitungen oder Schlußstücke der Akademien dienten, daneben eine Reihe von Divertimentis u. dgl., vor allem aber auch Violinmusik, die wohl dem eigenen Auftreten des Kapellmeisters diente, wie etwa 8 Violinkonzerte mit Orchesterbegleitung und Solostücke mit Generalbaß. Über die Art der Entstehung derartiger Werke gibt uns Dittersdorf selbst Auskunft,

wenn er erzählt, wie er zur Namenstagsfeier des Bischofs außer einer großen lateinischen Kantate während deren Kopiatur „zwei große neue Symphonien zum Anfang und zum Schluß und eine Mittelsymphonie mit obligaten Blasinstrumenten und noch ein neues Violinkonzert für mich" schrieb. Überdies komponierte er für diese Gelegenheit noch eine kleine italienische Solokantate. Daß bei derartigem Schaffen das Handwerkliche eine große Rolle spielen mußte, ist wohl selbstverständlich.

Von größter Bedeutung ist aber, daß Dittersdorf sich nunmehr jenem Kompositionsgebiet zuwandte, auf dem er später weit über seinen örtlichen Wirkungskreis, ja, über den ganzen deutschen Musikraum hin bis zu einem gewissen Grade richtunggebend werden sollte: dem musikalischen Theater. Schon in der frühen Zeit beim Prinzen von Hildburghausen war er durch Aufführungen einer Schauspielertruppe im Schloßhof, dem Sommersitz des Prinzen, mit dieser Gattung Musik in Berührung gekommen; er erzählt ausführlich von einer Aufführung von Pergolesis „Serva padrona". Daß die Jahre, die Dittersdorf im Wiener Opernorchester verbrachte, ihm diese Welt noch vertrauter machen mußten, ist klar. Es zeugt aber ebenso von dem Unternehmungsgeist, der Dittersdorf beseelte, wie von seinem eigenen Hinstreben zur Opernmusik, wenn er dem Bischof schon ein Jahr nach seinem Dienstantritt den Vorschlag machte, aus den Ersparnissen vom Etat der Kapelle ein Theater zu errichten. Wieder bot der Namenstag des Bischofs die richtige Gelegenheit für die Eröffnung. Da dieser aber in eine Zeit fiel, in der aus religiösen Gründen vom Hofe aus die Aufführung von Opern oder Komödien verboten war, schrieb er vorerst ein Oratorium, das — wie vielfach üblich — szenisch zur Darstellung kam.

„Da wir nun einmal ein Theater hatten, so dachte ich auch an mehrere Spektakel. Ich fragte den Bischof, ob er erlauben wolle, daß wir, besonders zur Fastnachtzeit, auch lustige Stücke aufführen dürften. ‚Warum denn nicht?' sagte er, ‚wenn sie nur nicht unmoralische Zweideutigkeiten enthalten'". Schon hier fällt auf, daß Dittersdorf sein Interesse durchaus nicht der ernsten Oper im damaligen Sinn, der „opera seria" zuwandte, sondern der heiteren, lediglich der Unterhaltung dienenden Art. Auch hierin mag ein Zeichen erblickt werden, daß er als Musiker — und wohl auch als Mensch — nicht mit besonderen geistigen Problemen sich abgab. Vorerst hielt er sich an bewährte Rezepte. Über seinen ersten Versuch schreibt er selbst: „Ich stoppelte für den künftigen Fasching aus jenen Burlesken, die ich ehemals im Schloßhof von der Truppe des Piloti gesehen hatte, ein Stück mit kleinen Liedern zusammen." Die zweite Oper war „aus den beiden uralten Stücken ‚Frau Sybilla trinkt keinen Wein' und ‚Reich der Toten'" zusammengestellt. Die dritte Großwardeiner Oper benützte ein bei Aufführungen in Wien bewährtes Libretto „Amore in musica", das sich Dittersdorf selbst ins Deutsche übersetzt hatte.

Eines fällt schon hier auf. Während Dittersdorf für seine ernsten Vokalkompositionen in Großwardein der Sitte entsprechend auf keinen Fall die deutsche Sprache benützte, ja sogar italienische Texte ins Lateinische übersetzen ließ, da „außer dem Bischof, zwei Domherrn und mir niemand italienisch verstand", während lateinisch „nicht nur alle Großwardeiner Männer, sondern selbst einige Damen" innehatten, wählte er für seine Theaterstücke das Deutsche. Man darf nun keineswegs meinen, daß Dittersdorf damit etwas völlig Neues geschaffen hätte, sicherlich spielte auch die mangelnde Kenntnis des Italienischen bei Mitwirkenden und Zuhörern eine Rolle, aber für die Bedeutung, die er später erlangen sollte, ist dieses Moment, in dem — wie sich noch zeigen wird — ein Aufgreifen und Fortführen einer besonderen Wiener Tradition zum Ausdruck kommt, bedeutsam und kennzeichnend. Wie sehr dieses Musizieren in Großwardein einschlug, zeigt schon die Tatsache, daß sich außer den Angestellten des Bischofs auch ein Oberleutnant Graf Strassollo, der Regimentsauditor von Wreden, und die Tochter des Obristleutnants, Komtesse Josephe Figuemont, für die Aufführung zur Verfügung stellten.

Eine bei Hof angezettelte Intrige machte dem frohen Treiben in Großwardein ein Ende. Der Bischof wurde gezwungen, seine Kapelle aufzulösen, und schon ein Jahr später befindet sich Dittersdorf als — Forstmeister des Fürstentums Neiße in Diensten des Bischofs von Breslau. Diese Stellung war allerdings nur ein durch die jagdlichen Erfahrungen Dittersdorfs aus Schloßhof und Großwardein ermöglichter Ausweg, um über die Klippe der für die Besoldung eines eigenen Kapellmeisters nicht vorhandenen Mittel hinwegzukommen. Auch die Stelle eines Amtshauptmanns in Freiwaldau, die Dittersdorf erhielt, nachdem er durch einen Agenten sich ein kaiserliches Adelsdiplom als „Karl Ditters von Dittersdorf" verschafft hatte, sollte vorerst nichts anderes darstellen. Mehr noch als in Großwardein gilt es hier neu aufzubauen, und der hohe Stand, auf den er die bischöfliche Kapelle in kurzer Zeit bringt, stellt seinem Organisationstalent und seiner musikalischen Tatkraft das schönste Zeugnis aus. Ganz merkwürdig mutet es an, daß er die Nachfolge Florian Gaßmanns als Hofkapellmeister in Wien ablehnt, als ihm diese wohl auf Grund des Erfolges eines Oratoriums angeboten wurde, das er über Einladung für Wien komponiert und dort aufgeführt hatte. Allein, es fügt sich dies nicht schwer dem Gesamtbild ein, das Dittersdorfs Persönlichkeit bietet. Wohl erfüllte ihn außerordentliche Musizierfreudigkeit, wohl war

Das Nationalsozialistische Sinfonieorchester und seine Hörergemeinde



Mitte: Generalmusikdirektor Franz Adam und Staatskapellmeister Erich Kloß. Die übrigen Aufnahmen stammen von Werkkonzerten in großen Industriebetrieben

(5 Aufnahmen: NS.-Sinfonie-Orchester)



Szenenbild aus „La Traviata"
Inszenierung: Carl Möller
Bühnenbild: Walter Kubbernuß

Aus der Arbeit der Berliner Volksoper, deren Leiter Generalintendant Erich Orthmann kürzlich sein 25jähriges Bühnenjubiläum festlich beging



Szenenbild aus „Die Meistersinger"
Inszenierung: Carl Möller
Bühnenbild: Walter Kubbernuß



Szenenbild aus „Tosca"
Inszenierung: Hans Hartleb
Bühnenbild: Werner Guder

(3 Fotos: Petraschk, Berlin)

immer sein Streben danach gerichtet, in dem ihm zugewiesenen Rahmen auch künstlerisch Bestes darzubieten, allein der Ehrgeiz, zur höchsten künstlerischen Höhe aufzusteigen, fehlte ihm. Wohl war ihm Musik Beruf, allein sein Ziel lag anscheinend im Erringen einer auskömmlichen Stellung und nicht im steten Wettkampf mit Neidern um die unbedingte Vorherrschaft. Der ruhige Wirkungskreis in Johannisberg, wo er künstlerisch alles nach seinem Willen gestalten konnte, dazu die keineswegs geringen Einkünfte als Amtshauptmann waren ihm begehrenswerter als die wohl angesehenere aber persönlich und künstlerisch mit mehr Gefahren verbundene Stellung eines Hofkapellmeisters in Wien. Da auch wirtschaftlich Wien keine Besserstellung bedeutete, zog er die Freiheit in Johannisberg der jedenfalls weit größeren Abhängigkeit in Wien vor. Für seine praktische Einstellung zum Leben zeugt es auch, daß er bei Ausbruch des bayrischen Erbfolgekrieges, als der Bischof seine Kapelle auflösen mußte, ohne weiteres die Führung seiner Amtshauptmannschaft selbst übernahm.

Auch in Johannisberg war Dittersdorf sogleich an die Errichtung eines kleinen Theaters gegangen, dem er unter anderen auch die besten Kräfte seines Großwardeiner Ensembles verpflichtete. In stetem fleißigen, durch die besondere Gunst des Bischofs in stärkstem Maß geförderten Arbeiten vergeht hier Jahr um Jahr. 11 heitere Opern (als Opera buffa, Operetta buffa, Dramma giocoso u. dgl. bezeichnet) entstehen in den Jahren 1770 bis 1777, da greifen auch hier die politischen Ereignisse ein. Nach dem Kriege, der 1779 durch den Teschener Frieden beendet wurde, wird das Theater in Johannisberg nicht wieder eröffnet; denn „zu einem Theaterpersonal wollte sich der Fürst nicht verstehen, weil die Güter, die durch die Feinde ruiniert waren, große Summen erforderten, um wiederhergestellt zu werden". Die Instrumentalmusik wird aber eifrig weiter gepflegt, und im Jahre 1786 kann Dittersdorf auf über 70 Sinfonien, 26 Konzerte und eine reiche Auswahl kleinerer Werke zurückblicken.

Nun erreicht er den Höhepunkt seines künstlerischen Lebens. Über Aufforderung der Wiener Tonkünstlersozietät komponiert er für deren alljährlich stattfindendes Konzert ein Oratorium „Hiob" und führte es im April mit großem Erfolg auf. Die Anwesenheit in Wien trug ihm aber auch den Auftrag ein, für das dortige Theater eine komische Oper zu schreiben, deren Textbuch der Librettist von Mozarts „Entführung" und „Schauspieldirektor", Gottlieb Stephanie d. J., schrieb: „Doktor und Apotheker".

Damit wurde Dittersdorf mit einem Schlag aus der Sphäre eines wohl bekannten und geachteten Komponisten geradezu in den Brennpunkt des musikalischen Interesses der deutschen Musikwelt gerückt. Der Erstaufführung am 11. Juli folgten in gleicher Spielzeit in Wien noch weitere 19; in Berlin kam das Werk 1787 heraus und wurde in 12 Tagen sechsmal, im ganzen gegen 100mal gegeben; ähnlicher Erfolg war dieser komischen Oper in München, Frankfurt, Dresden, Leipzig, Hamburg, Straßburg, Prag beschieden. Der Spielplan des unter Goethes Leitung stehenden Theaters in Weimar zeigt durch Jahre hindurch Dittersdorf geradezu im Vordergrund. Sogar in London soll „Doktor und Apotheker" 1788 36mal hintereinander aufgeführt worden sein. Kurz, es war sozusagen ein Welterfolg, der auch für eine Reihe von Jahren nicht nur dieser Oper, sondern auch den späteren Werken Dittersdorfs treu blieb.

Worin lag nun das Geheimnis dieses ganz großen Erfolges? Man braucht sich nur die Titel der Stücke vergegenwärtigen, die Dittersdorf von 1786 bis 1790 für Wien und zum Teil für das Operntheater, teils für das Theater in der Leopoldstadt schrieb, um den Umkreis zu erfassen, dem sie geistig angehören: Doktor und Apotheker, Betrug durch Aberglauben, Die Liebe im Narrenhaus, Orpheus der Zweite, Hieronymus Knicker, Das rote Käppchen, Der Schiffpatron oder der neue Gutsherr, Hockus-Pockus, Der Teufel ein Hydraulikus. Es ist der Typus des speziellen wienerischen volkstümlichen Theaters, dem all diese textlichen Vorwürfe angehören. Die Unnatur der großen italienischen (neapolitanischen) Oper, die auf dem Gebiete der ernsten Oper unbedingt herrschte, hatte sich überlebt. Schon der bekannte Brief aus dem Jahre 1768, den Vater Mozart nach Salzburg richtet, und in dem er sich beklagt, daß „die Wiener in genere zu reden nicht begierig sind ernsthafte und Vernünftige Sachen zu sehen, auch wenig oder gar keinen Begrief davon haben, und nichts als närrisches Zeug, tanzen, teufel, gespenster Zaubereyen, Hanswurst, Lipperl, Bernardon, Hexen und Erscheinungen sehen wollen", weist auf einen ganz bedeutsamen Geschmackswandel hin.

Hatte in Italien selbst neben der opera seria die opera buffa ihre Herrschaft angetreten, so entwickelte sich in Wien abseits vom großen musikalischen Geschehen in der volkstümlichen Stegreifkomödie ein aus dem musikalischen Wesen des

Volkes und seiner Auseinandersetzung mit dem anderswoher importierten Kunstgut der italienischen Oper erwachsendes gegenstrebiges Theater, das einerseits durch parodierende Nachahmung des Bekämpften, anderseits durch Aufbau von Neuem aus volksmusikalischem Geist heraus eine derartige Stoßkraft erlangte, daß ihm das Unnatürliche, Überlebte auf die Dauer nicht widerstehen konnte. Wenn man sich erinnert, daß Joseph Haydn in seiner frühen Zeit zu den musikalischen Mitarbeitern des Führers dieses volkshaften Theaters, Joseph Felix von Kurz (genannt Bernardon) zählte, und wenn man unter dem Gesichtspunkt der Volksverbundenheit so manche der in derartigen Komödien eingestreuten Gesangsstücke sogar mit der künstlerischen Verklärung dieser Musik in den Sinfonien und Kammermusikwerken Haydns vergleicht, wird man die volkliche Bedeutung dieser scheinbar unkünstlerischen Stücke kaum zu gering veranschlagen können. Welchen Umfang die musikalischen Einlagen in solchen Komödien einnehmen konnten, dafür mag nur ein Beispiel genügen: In der Komödie „Die fünf kleinen Luftgeister" von Joseph Kurz finden sich nicht weniger als 14 Arien, ein Duett und ein Chor. „Der neue krumme Teufel" (Eine opera comique von zwey Aufzügen nebst einer Kinder-Pantomime), dessen Musik zur Gänze als von Joseph Haydn komponiert angegeben wird, enthält im Hauptstück 15 Arien mit 2 Rezitativen, 1 Duett, 2 Chöre, darunter das Finale; in der Pantomime 12 Arien, ein Duett und einen Chor, im Intermezzo 5 Arien, 1 Terzett samt Rezitativen. Schon diese Anführungen zeigen, wie die Einlagestücke äußerlich bis zu einem gewissen Grad der großen Oper nachgebildet sind. Allerdings darf man sich unter den Arien durchaus nicht etwa immer solche im Sinne der großen Oper vorstellen, und gerade die volkstümlichen schlichten Weisen, die schon in frühester Zeit ein kennzeichnender Bestandteil des Wiener volkstümlichen musikalischen Theaters sind, machen sodann einen wesentlichen Bestandteil der deutschen komischen Oper aus, wie sie uns bei Dittersdorf begegnet.

Besonderen Aufschwung nahm das Wiener Singspiel, als im Jahre 1778 das deutsche Nationalsingspiel gegründet und mit Umlauffs „Bergknappen" eröffnet wurde. Wie sehr das ganze Problem eigentlich ein musikalisches war, d. h. wie es sich nicht darum handelte, etwa zwischen den textlichen Vorwürfen der verschiedenen Gattungen einen Ausgleich und damit textlich ein Genre zu schaffen, das in der Entwicklung des kunstmäßigen Theaters seinen berechtigten Platz haben könnte, sondern wie es sich letzten Endes bloß darum handelte, musikalisch diesen Typ zu erreichen, dies zeigt gerade das Schaffen Dittersdorfs. Seine textlichen Vorwürfe gehören durchaus dem Wiener volkstümlichen Theater mit seinen bis in die italienischen Vorbilder zurückreichenden Intrigenkomödien an, daneben finden sich Einflüsse vom Wiener Gespenster- und Zauberstück, stets aber ist das Milieu des wirklichen Lebens in bescheidener Sphäre gewahrt. Uns erscheint heute die Anspruchslosigkeit der Texte, ja mehr als das, ihre geistige Leere und Plattheit unerträglich; die Abwandlung des letzten Endes immer gleichen Motivs der durch Intrigen verhinderten Heirat ist für uns abgeschmackt, das Auftreten immer der gleichen dramaturgischen Typen langweilig (Liebespaar, dessen Vereinigung auf den Widerspruch der Eltern oder Vormünder stößt, zweites Liebespaar in meist untergeordneter Stellung, der „deus ex machina", der oft ganz unvermittelt gewaltsam die gute Lösung herbeiführt; als Gegenspieler: der lästige Nebenbuhler, allenfalls ein Intrigantenpaar, Eltern, Vormünder und mancherlei Chargen). Allein, man darf nicht vergessen, daß dies eben die Typen der Volkskomödie sind und ihr Erscheinen in den mannigfachsten Gestalten dem damaligen Geschmack entsprach.

Und wenn man Dittersdorf den Vorwurf sorglosester Textwahl machen zu müssen glaubte, dürfen wir nicht vergessen, daß er niemals die Absicht hatte, als Theaterkomponist etwa erzieherisch reformatorisch aufzutreten, sondern daß es ihm darum ging, mit seinen Stücken beim Publikum Erfolg zu erzielen. Auch wenn er sich, wie es oft geschah, seine Texte selbst zurechtzimmerte, hielt er sich an die bewährte Schablone, insbesondere da es sich ja meistens um Bearbeitungen schon vorhandener Libretti handelte.

Worin es ihm aber gelang geradezu bahnbrechend zu wirken und worin — abgesehen von der Frische und Natürlichkeit seiner melodischen Erfindung, von seiner ganz besonderen Fähigkeit zur musikalischen Darstellung des Humoristischen, Komischen, ja Derben — das Geheimnis seines großen Erfolges gelegen war, ist die musikalisch-dramaturgische Gestaltung seiner Werke, eben die Schaffung des erwähnten neuen musikalisch-dramatischen Typus, der deutschen komischen Oper.

Schon das Singspiel hatte eine ganze Reihe von Elementen aus den verschiedensten Quellen in sich aufgenommen. Deutlich erkennt man an den Wiener Repertoirestücken, wie die Opera buffa, die französische Operette, die Wiener Stegreifkomödie bei ihnen Pate stehen. Wenn dem ersten Liebespaar Arien nach Art der italienischen Oper zugewiesen sind, so wird man aber darin mehr erblicken müssen als eine Folge des Umstandes, daß die Mitglieder des italienischen Opernensembles auch für das Singspiel herangezogen wurden; wenn im Gegensatz dazu das zweite Liebespaar volkstümliche Weisen zum Vortrag bringt, ist dies mehr als ein Notbehelf, weil man etwa diesen Schauspielern musikalisch nicht mehr zutrauen konnte. Wenn wir dies alles bei Dittersdorf in ausgezeichnetem Maße antreffen, so kommt darin eine ganz

ausgezeichnete musikalische Charakterisierungskunst zum Ausdruck, die aber auch die Musik sozusagen dem Umkreis entnimmt, dem die Darsteller angehören. Allein dies waren alles Elemente, die Dittersdorf in gewissem Maße schon vorfand. Aber immer noch war es in gewissem Sinne das Sprechstück mit eingelegten Gesangstücken, das im Gegensatz zur Oper mit ihrem musikalischen Grundcharakter stand. Und hier fand der Theatermusiker in Dittersdorf den Weg in die Zukunft. Es gelang ihm, die Musik nicht nur wie bisher in die Handlung einzustreuen, sondern sie mit ihr selbst zu verbinden, indem er aus dem musikalisch-dramaturgischen Gut der opera buffa die unmittelbar zur Handlung gehörigen großen Ensembles und Finales in das Singspiel einführte. Damit war aber das aus deutschem volkshaften Empfinden erwachsene Gegenstück zur Opera buffa, eben die deutsche komische Oper geschaffen.

Das Publikum, das auf der ganzen Welt den Werken Dittersdorfs begeisterten Beifall zollte, mag sich wohl über diesen entscheidenden Punkt nicht Rechenschaft gegeben haben und sich selbst nur der Eingänglichkeit und Volkstümlichkeit seiner Weisen bewußt gewesen sein, allein, unbewußt mag doch der nunmehr musikalisch-dramaturgisch befriedigende Eindruck, den Dittersdorfs Werke machen mußten, da nunmehr tatsächlich nur das Rezitativ der opera buffa durch den deutschen Dialog ersetzt schien, der Grund für die großen Erfolge Dittersdorfs gewesen sein.

Trotz seines großen Umfanges reicht das Instrumentalschaffen Dittersdorfs in seiner Bedeutung an sein Opernschaffen nicht heran. An 130 Sinfonien, über 20 sonstige Orchesterkompositionen, 26 Konzerte, 12 Streichquintette, 8 Streichquartette, davon 2 mit Orchesterbegleitung in der Art der einstigen Concerti grossi, 18 Triosonaten für 2 Violinen und Baß, 15 Violinsonaten stehen den 44 Bühnenwerken gegenüber. Halfen sie seinerzeit den Ruf ihres Schöpfers begründen, sind sie heute fast gänzlich vergessen als Kinder einer Zeit, die uns insbesondere in den Werken Haydns und Mozarts Denkmale von weit überragender Bedeutung hinterlassen hat. Zur Zeit ihrer Entstehung wußten sie aber dank der künstlerischen Kraft, die aus ihnen sprach, ihren Platz in der ersten Reihe zu behaupten. In weitem Maße in der herrschenden italienisch beeinflußten Tradition verhaftet, legen sie aber Zeugnis ab für die natürliche melodische Erfindungsgabe Dittersdorfs und für die ungezwungene Leichtigkeit seines Schaffens.

Wie auch er mit der Zeit zu gehen wußte, zeigt sein Aufgeben der Komposition von Triosonaten schon anfangs der 70er Jahre und seine Hinwendung zum Streichquartett und — wohl in Nachfolge Boccherinis — zum Streichquintett. Einen eigenartigen Versuch stellen seine „Programmkompositionen" wie insbesondere seine 12 Sinfonien nach Metamorphosen Ovids dar. Sie sind bald durch tonmalerische Effekte gekennzeichnet, die das in den vorangestellten „Programmen" (Metamorphosen von Ovid) geschilderte Geschehen musikalisch illustrieren sollen, bald wieder liegt durchaus absolute Musik vor, der ein irgendwie zwingender Zusammenhang mit dem Programm fehlt. Einmal fügt der Komponist selbst hinzu: „Da der Componist neuerdings eingestehen muß, daß er weder Farbe noch Geruch der Blumen durch Töne zu malen fähig ist, so ersucht er den Zuhörer, ob er sich nicht mit geschlossenen Augen beim Vortrag des letzten ‚Adagio non molto' ein ganzes Beet der herrlichsten Blumen, vor dem er bald nach Sonnenuntergang sitzt, und sowohl Auge als Geruchswerkzeuge sättigt, zu idealisieren belieben will." Bei ihrer ersten Aufführung, die der Komponist selbst im Jahre 1786 in Wien leitete, hatten sie ungeheuren Erfolg; allein auch sie sind uns heute nur mehr interessante Versuche, soweit nicht die Musik selbst als Äußerung eines hohen musikalischen Talents aus der Zeit Mozarts und Haydns zu uns spricht.

Nur kurz währte die Glanzzeit Dittersdorfs. Eine Reise an den königlichen Hof nach Berlin im Jahre 1789 brachte dem gefeierten Künstler noch hohe Ehren ein, dann ging es wieder heim in die Stille des schlesischen Refugiums. Krankheit stellte sich ein, auch des Bischofs Gemütszustand verdüsterte sich immer mehr. Wohl schuf Dittersdorf unermüdlich weiter, in den Jahren 1794 bis 1798 entstanden noch 14 Opern, die größtenteils auf dem Theater in Oels zur Aufführung kamen, aber der Höhepunkt war unweigerlich überschritten. Gar als der Fürstbischof, dessen Beziehungen zu seinem Kapellmeister und Amtshauptmann sich noch durch Intrigen verschlechtert hatten, starb und sein Nachfolger den treuen Diener mit einem geringen Ruhegehalt verabschiedete, sah sich Dittersdorf am Ende seines Lebens geradezu der Not ausgesetzt, so daß er dem Freiherrn von Stillfried dankbar sein mußte, als ihm dieser auf seiner Herrschaft in Rothlhotta ein bescheidenes Asyl gewährte. Verbittert und vereinsamt starb der Künstler, der noch 10 Jahre zuvor in der ersten Reihe der deutschen Bühnenkomponisten gestanden hatte, am 24. Oktober 1799. Über dem traurigen Ende dieses arbeitsreichen Lebens mag aber das Bewußtsein der Nachwelt aufleuchten, daß der jähe Anstieg und der Höhepunkt, den

es umfaßte, einen Markstein bildet in der Geschichte unserer deutschen komischen Oper, daß der Künstler, der vor 200 Jahren geboren wurde und 60 Jahre später verbittert dahinging, die Sendung in vollem Maße erfüllte, die ihm im Rahmen der Kunst unseres Volkes beschieden war.

Danzigs Musikkultur einst und jetzt

Von Heinz Heß, Danzig

Für den, der Danzig kennt, ist der rein deutsche Charakter seiner Kultur eine Selbstverständlichkeit. So spiegelt auch Danzigs musikalische Vergangenheit in einem kleinen Ausschnitt die gesamtdeutsche Musikgeschichte wieder, in der besonderen, durch die Eigenart seines Bodens und Menschenschlags wie seiner politischen Geschichte bewirkten Schattierung. In den der Reformation folgenden Jahrhunderten kreist das musikalische Leben um die Marienkirche mit ihrer 1585 vollendeten Orgel und um die im Artushof und andernorts bei den Feiern des Bürgertums musizierende Ratskapelle. Ein stattlicher Aufwand scheint im siebzehnten Jahrhundert mit der Kirchenmusik getrieben worden zu sein, um schon gegen das Ende desselben dem beginnenden Niedergang zu weichen, der mit der Verarmung Danzigs nach dem schwedisch-polnischen Krieg zusammenhängt.

Wenn auch keine die Zeiten überdauernden Werke in Danzig entstanden sind, bezeugen doch diejenigen der an St. Marien wirkenden Paul Siefert und J. V. Meder ein handwerkliches Niveau, das den Vergleich mit dem in anderen deutschen Städten nicht zu scheuen braucht. Daß der Sweelingkschüler Siefert an den Hof des Polenkönigs gezogen wird, ist eines der vielen Beispiele für die kulturelle Ausstrahlung Danzigs nach dem Nachbarreich. Ebenso lehrreich ist es, daß Siefert von dort nicht etwa Anregungen von der polnischen, sondern von der dort gepflegten italienischen Musik empfangen hat: es ist der neue konzertierende Stil, den er frühzeitig von dort nach Danzig brachte. Auch das siebzehnte Jahrhundert hat in Du Grain, einem Schüler Telemanns, und in Freißler Meister von Rang aufzuweisen; im übrigen erhält es durch das Vorrücken der weltlichen Musik und die in den (im Septemberheft der „Musik" behandelten) Liebhaberkonzerte gipfelnde bürgerliche Musikpflege sein besonderes Gepräge.

Nachdem die Musik ihre Bindungen an die Gemeinschaft verloren hat, und Kirchenchöre wie Ratskapelle der Auflösung verfallen sind, wird ihre Pflege im Jahrhundert des Liberalismus noch mehr von der wirtschaftlichen Lage und der Initiative einzelner Persönlichkeiten abhängig. Ein neues Liebhabertum lebt in den Gesangvereinen auf. Die schon 1818 nach dem Berliner Vorbild von Kniewel gegründete Singakademie besteht bis zum heutigen Tag. Sie blickt mit Stolz auf eine Glanzzeit unter dem damals jungen Georg Schumann zurück und wird heute von Reinhold Koenenkamp geleitet. Sehr bald nach der Zelterschen in Berlin, schon 1823, entsteht auch die erste Liedertafel. Führte hier später die Gründung immer neuer Männergesangvereine zu Zersplitterung und vielfach zu Vereinsmeierei, so haben jene doch in ihrer Gesamtheit für die Pflege des deutschen Liedes eine wichtige Sendung erfüllt, bis sich in unseren Tagen die Jugend dessen annahm. Die größten dieser Vereine, der Lehrergesangverein und der Männergesangverein, haben sich im letzten Jahrzehnt durch Angliederung von Frauenchören die reichere Literatur des gemischten Chors erschlossen.

Die in Danzig schon früh im achzehnten Jahrhundert nachweisbaren Virtuosenkonzerte blieben auch im folgenden gesellschaftliche Ereignisse der bürgerlichen Kreise. Alle Berühmtheiten des Tages kehrten oft und gern in Danzig ein. Daneben konnten sich bodenständige Musiker und Kammermusikvereinigungen ihre Gemeinden schaffen. Aber das eigentliche Rückgrat eines Konzertlebens fehlte: die regelmäßigen Sinfoniekonzerte. Immer wieder wurden von einzelnen Persönlichkeiten Versuche mit dem Theaterorchester unternommen, ohne daß daraus eine einzelne den Winter überdauernde Einrichtung hervorging. Um so größer war in der Garnisonsstadt Danzig die Rolle ausgezeichneter Militärkapellen als volkstümlicher Mittlerinnen auch der klassischen Musik. Erst in der Nachkriegszeit bildete sich eine Philharmonische Gesellschaft, die bald in den „Städtischen Sinfoniekonzerten" eine beide Rivalen vernichtende Konkurrenz fand.

Nach der Erbauung des heute noch bestehenden „Kgl. Schauspielhauses" im Jahre 1801 war schließlich auch die Oper in Danzig heimisch geworden. Die Annalen des Danziger Theaters wissen von rührigen Direktionen und von glanzvollen Tagen zu erzählen. Allmählich aber wuchsen die Ansprüche: bald erwies sich das Haus am Kohlenmark als zu klein und zu altmodisch; lange von der Jahrhundertwende wurden von einzelnen Bürgern Stiftungen für einen Neubau gemacht, ohne daß ihr Beispiel genügend Nachahmung fand. Auch blieb man zu einer Zeit, als längst alle größeren Städte im Reich ihre Theater in eigene Regie übernommen hatten, beim weniger kostspieligen Pachtsystem, das darauf angewiesen war, durch Sparsamkeit an allen Ecken und Enden aus dem Kunstverschleiß möglichst viel herauszuwirtschaften. Ein Wunder, daß dabei noch manchmal recht anständig gearbeitet wurde. In der Nachkriegszeit war es dann für

die Bürgerschaft etwas völlig Neues, als nach der jetzt unabwendbaren Verstadtlichung immer höhere Subventionen verlangt wurden. Jedes Jahr wiederholte sich nun der erbauliche Kampf im Parlament um jeden Posten des Etats, ja um die Existenz der Oper überhaupt.

Fehlte so dem Musikleben des vorigen Jahrhunderts die solide Grundlage und die Stabilität, so war es um so mehr von den Antrieben abhängig, die von einzelnen Persönlichkeiten ausgingen. Zu ihnen gehören Markull und der geistreiche, als Musikphilosoph von Nietzsche hochgeschätzte Carl Fuchs, die besonders als Kritiker der Tagespresse einen starken erzieherischen Einfluß ausgeübt haben.

Die Krise der deutschen Musikkultur in den Nachkriegsjahren mußte sich in Danzig mit besonderer Schärfe fühlbar machen, da hier noch die gewaltsame Trennung von dem politisch-wirtschaftlichen Organismus des Mutterlandes hinzukam. Eine zunächst erhöhte Betriebsamkeit im Theater- und Konzertwesen konnte nicht darüber hinwegtäuschen, daß die bestehenden Formen des Musiklebens den Zusammenhang mit dem Leben verloren hatten. Es fehlte eine tragfähige Schicht, es fehlte der selbstmusizierende Laie. Das Gift einer artfremden Unterhaltungsmusik drohte überdies den Geschmack der Jugend zu verderben.

Mit einem Schlage trat mit der Machtergreifung eine Wendung zur Gesundung ein, als der nationalsozialistische Staat sich den Neuaufbau der Musikkultur zur Aufgabe machte. Wie im Reich wurde jetzt Ernst mit der Pflege des Liedes in den Schulen, wurde die Hausmusik planmäßig gefördert und in der HJ. die Jugend zu Singen und Spielen hingeführt. Die von Herbert Gerigk aufgebaute und jetzt von August Goergens geleitete Kulturkammer hat schon früher wertvolle Konzerte zu für jedermann erschwinglichen Preisen veranstaltet und im vorigen Jahre durch Gründung der Danziger Konzertgemeinde das in privatwirtschaftlicher Form nicht mehr lebensfähige Konzertwesen unter einheitliche Führung gebracht und so vor dem völligen Erliegen bewahrt. Nicht nur hervorragende Dirigenten und Solisten aus dem Reich wurden herangezogen, auch den heimischen konzertierenden Musikern wurde Gelegenheit zum Auftreten und den Danziger Komponisten zur Aufführung ihrer Werke gegeben. Zwei von diesen, Johannes Hannemann und Alfred W. Paetsch, wurden auf der letzten Gaukulturwoche mit dem Staatspreis ausgezeichnet. Musikpolitik auf weite Sicht ließ im vorigen Jahre die Städtische Singschule entstehen.

Das alte Theater mit seinen vorsintflutlichen Einrichtungen wurde endlich von Grund aus umgebaut und in ein schmuckes, wenn auch immer noch sehr beengtes Haus verwandelt. Der theaterfreudige Gauleiter Forster ließ ihm alle erdenkliche Förderung zuteil werden, so durch die Betrauung Benno v. Arents mit der Ausstattung mehrerer Opern. Auch die schon in der Vorkriegszeit gegründete, wie das Theater von Hermann Merz geleitete Zoppoter Waldoper nahm jetzt einen großen Aufschwung und wurde zu einer wahrhaft volkstümlichen Pflegestätte der Werke Richard Wagners.

Dem lebensunfähigen Staatsgebilde wäre nie die Erfüllung seiner hohen kulturellen Aufgaben ohne Beihilfen des Reichs möglich gewesen. Diesen ist auch im Zusammenhang mit der Restaurierung der Marienkirche der völlige Neubau ihrer Orgel zu danken. Weit über den begrenzten konfessionellen Zweck hinaus reicht die Bedeutung der alle Vorzüge der Barockorgel mit dem modernen Anforderungen verbindenden, von Kemper erbauten Marienorgel als Organ der lebendigen Musik. Danziger Organisten wie Krieschen, Keßler und Penndorf und namhafte Gäste wie Ramin, Georg Kempff und Kraft haben die Schöpfungen der großen Meister auf ihr zum Erklingen gebracht.

Mit dem Fallen der Schlagbäume sind jetzt die letzten Hindernisse beseitigt, die der Verwirklichung mancher Pläne noch im Wege standen. Schon verkündet eine Tafel am Eingang der großen Allee den Neubau eines Opernhauses. Ein großes, den heutigen Anforderungen genügendes Theater, verbunden mit einem hier schon immer schmerzlich vermißten Konzertsaal soll an dieser Stelle errichtet und damit ein Wunsch von Generationen erfüllt werden. Zukunftsfreudig tritt das singende und musizierende Danzig in eine neue Ära ein.

Was spielten unsere Opernbühnen 1938/39?

Bemerkungen zur Opernstatistik

von Prof. Dr. Wilh. Altmann

Die Statistik ist angeblich eine trockene Wissenschaft — und doch bedarf man ihrer ständig, um sich Klarheit zu verschaffen. Wer die alljährlich erscheinenden Opernstatistiken von Wilhelm Altmann verfolgt, dürfte zu interessanten Ergebnissen gekommen sein, denn wie aus jeder anderen Statistik, kann man auch aus solchen Aufzeichnungen über den schwankenden Erfolg unserer musikalischen Bühnenwerke mancherlei Rückschlüsse ziehen und unter Umständen sogar lernen.

Bekanntlich hat jedes Theaterstück bei seiner Ur- oder Erstaufführung einen „großen Erfolg", der aber gar nicht ausschließt, daß es unter Umständen schon nach zwei Aufführungen in der Versenkung verschwindet und nie mehr auftaucht. Woraus man dann folgern muß, daß der Premierenrausch eine Illusion war. Erst die nüchterne Tatsache, daß ein und dasselbe Stück an verschiedenen Orten aufgeführt wird und in mehreren als nur einer Spielzeit zur Darstellung gelangt, verbürgt den wirklichen Erfolg. Von dem Begriff des Bühnenerfolges ist also die Dauer und damit verbunden die Höhe der Aufführungsziffer nicht zu trennen. Die daraus resultierenden Ergebnisse sind mitunter recht überraschend.

In der Saison 1938/39 wurden in Deutschland sowie in der hier zur Betrachtung angeschlossenen Schweiz insgesamt 227 Opern aufgeführt, die von 111 Komponisten stamen. Unter diesen Komponisten sind 69 Deutsche, 24 Italiener, 9 Franzosen und 4 Russen. Die auffällig starke Beteiligung der deutschen Komponisten würde noch markanter hervortreten, wenn nicht im vergangenen Jahre ungewöhnlich viele moderne ausländische Komponisten berücksichtigt worden wären als Folge der verschiedenen abgeschlossenen Kulturabkommen. Mehr als die Hälfte der deutschen Komponisten sind Zeitgenossen, nämlich rund 37 (ohne Berücksichtigung alter Meister wie Richard Strauß, Pfitzner, Reznicek und Kienzl. Diese Zahlen lehren uns bereits, daß das musikreichste Land auch über das stärkste eigene Opernleben verfügt.

Von den 227 aufgeführten Opern waren 145 deutsche bzw. von Komponisten, die man als zum deutschen Kreis gehörig bezeichnen kann, wie Brandts-Buys und von Klenau. Die Italiener sind mit 57 Werken vertreten, darunter Verdi allein mit 13. Erst in weitem Abstand folgen die Franzosen mit insgesamt 13, die Russen mit 7, die Tschechen mit 2 und Polen, Südslaven und Ungarn mit je einer Oper. Dieses Verhältnis ist die letzten 5 Jahre über ziemlich das gleiche geblieben. Unter den tschechischen Werken befindet sich als hauptsächlichstes und eigentlich einzigstes seit Jahren die „Verkaufte Braut", dazu ist neuerdings wieder die „Jenufa" von Janacek noch hinzugekommen. Zur Ur- und Erstaufführung sind alles in allem 30 Opern gebracht worden, davon waren 20 deutsche und 10 italienische. Ein interessantes Verhältnis, über das noch später zu reden sein wird.

Naturgemäß erhebt sich bei dieser Erörterung stets die Frage, welches die am meisten gespielte Oper war. Die Antwort lautet: für 1938 Carmen! Das ist nicht weiter verwunderlich, denn diese Meisteroper hat schon öfter an der Spitze der Statistik gestanden. Den 379 „Carmen"-Aufführungen folgt sogleich „Mignon" mit 355 und „Bohème" mit 350. Also Bizet, Thomas und Puccini marschieren an der Spitze. Man sollte meinen, nun käme Wagner — allein, das ist ein Irrtum. Es folgt Lortzing, und zwar in kurzem Abstand mit seinen drei Hauptwerken, danach „Bajazzo" (239) und dann erst Wagner mit „Lohengrin" (237) und den „Meistersingern" (228). Ungefähr in der gleichen Gegend halten sich abermals Puccini und — Beethoven, dessen „Fidelio" seltsamerweise ebenso beliebt ist wie „Tosca", „Tannhäuser" und „Troubadour" (etwa 213). Man sollte nicht glauben, daß Werke, die auf so verschiedener Ebene liegen wie diese vier letzten, vom Publikum in gleicher Weise goutiert werden. Als Haupterfolgsoper ist ferner „Tiefland" anzuführen, die mit 320 Aufführungen ihre vorjährige Ziffer nahezu verdoppelt hat und damit an fünfter Stelle zusammen mit der „Butterfly" rangiert.

Die vergangene Spielzeit brachte verschiedene Komponistenjubiläen, die in der Aufführungszahl ebenfalls zum Ausdruck kommen. So ist die Gesamtzahl der Aufführungen Richard Straußscher Opern (von denen 10 gespielt wurden) von 393 in der vorhergehenden Spielzeit auf 523 heraufgegangen, womit Strauß gleichzeitig nach Richard Wagner (1402 Aufführungen), Verdi (1309), Lortzing (1027), Puccini (1013), Mozart (734) an die sechste Stelle rückt. Der 70. Geburtstag Hans Pfitzners brachte eine Verdoppelung seiner vorjährigen Aufführungen. Siegfried Wagner, der ebenfalls 70 Jahre alt geworden wäre, kam mit 7 Opern auf insgesamt 49 Vorstellungen. Zum erstenmal wurde somit ein größerer Teil seines Lebenswerkes (insbesondere auch bisher unbekannte Werke) auf den Bühnen zur Diskussion gestellt. Ein zahlenmäßig größerer Erfolg wurde freilich nur seiner Oper „An allem ist Hütchen schuld" zuteil, wogegen die meisten anderen nur zwei bis drei Aufführungen erreichten.

Die Zahl der Ur- und Erstaufführungen lag mit 30 diesmal etwas höher als in den vorangehenden Jahren. Die starke Beteiligung der Italiener, die genau ein Drittel und damit doppelt so viel Uraufführungsplätze als im Vorjahre belegten, hat leider bisher kein Äquivalent zugunsten unserer deutschen Zeitgenossen gefunden. Überhaupt ist, soweit bekannt, nirgendwo im Ausland das Werk eines jüngeren zeitgenössischen deutschen Komponisten herausgebracht worden, so daß man wohl von einer fast einmütigen Ablehnung unserer dem Ausland nach wie vor unbekannt bleibenden Opernproduktion sprechen kann. Das ist gewiß recht bedauerlich. Interessant ist übrigens, daß sogar ein Welterfolgswerk wie „Tiefland" beispielsweise in Italien noch niemals aufgeführt worden ist! In der Spielzeit 1938 wurden hingegen folgende italienische Opernkomponisten (außer Verdi, Puccini, Mascagni, Leoncavallo) in Deutschland mit größtenteils unbekannten Werken berücksichtigt: Alfano („Katjuscha", nur Berliner Volksoper); Allegra („Arzt

wider Willen" und „Rast vor dem Jenseits", in Kassel); Boito („Mephistopheles", Nürnberg); Camussi („Scampolo") und Pedrollo („Der Liebhaber in der Falle", beides in Dortmund); Cilea („Adriana Lecouvreur" und „Gloria"); Giordano („Andrea Chenier" und „Feodora"); Lualdi („Der Hummer", nur Gladbach); Malipiero („Antonius und Cleopatra" in Bremen), „Julius Cäsar" in Gera); Guiseppe Mulé („Daphne und Egle" in Düsseldorf); Respighi („Die Flamme" in Danzig) und Zandonai („Francesca" in Dortmund). Auffallend ist an dieser ansehnlichen Reihe, daß die Mehrzahl der Werke nur an einer einzigen Bühne herausgekommen ist. Als erfolgreich scheint sich hingegen die Oper „Ero, der Schelm" des Jugoslaven Gotovac zu bewähren, denn sie hat auf vier Bühnen 33 Aufführungen erzielt.

Wenn einerseits die Beteiligung der jüngeren zeitgenössischen deutschen Komponisten mit mehr als der Hälfte aller deutschen eher hoch als niedrig erscheint, so ist anderseits zweierlei dabei zu berücksichtigen: daß sie meist nur mit wenigen Werken, gewöhnlich sogar nur mit einem einzigen vertreten sind — eben dem zur Ur- oder Erstaufführung gebrachten — und daß die betreffende Novität in der Regel verhältnismäßig (und auch ganz natürlicherweise) weniger Vorstellungen erlebt als ein wohlbekanntes und beliebtes älteres Werk. Man darf sich also nicht wundern, daß sie alle zusammen nur auf die Zahl von 587 gekommen sind. Das ist nur wenig mehr, als dieses Jahr etwa Richard Strauß für sich allein erreicht hat (freilich unter Würdigung seines 75. Geburtstages). Trotzdem bedeutet auch diese Ziffer einen nicht zu verachtenden Tantiemesegen für Autoren wie Verleger, und so stellen die Einstudierungen von Novitäten doch immerhin einen Wirtschaftsfaktor dar, dessen Notwendigkeit unübersehbar ist.

Zum Schluß noch ein Wort über die „Raritäten" der Spielpläne. Wir finden sie alle Jahre, sie bilden neben den Novitäten noch eine besondere Würze innerhalb des leider allzu häufigen Einerlei des Repertoires. Fangen wir zunächst mit einem Schönheitsfehler an: da sind — kaum zu glauben — zwei nichtarische Komponisten (!) vertreten, nämlich Brüll mit seinem „Goldenen Kreuz" (einmal und nicht wieder in Innsbruck) und Vittorio Giannini mit seinem sogar als „Welturaufführung" herausgekommenen „Brandmal" (Hamburg). Sicherlich geschah das nur aus Unkenntnis. Sympathischer ist die Neuaufnahme von Boieldieus „Kalif von Bagdad", Rossinis „Diebischer Elster" (von der man bisher nur die Ouvertüre kannte) und Peter Cornelius' „Cid". Der „Stummen von Portici" und der „Norma" ist man auch früher hin und wieder begegnet, während das Erscheinen des „Trompeter von Säkkingen" schon eher als Spuk anmutet. Berechtigtes Interesse darf dagegen Altmeister Haydn mit seinen leider verschollenen Opern „Die kleine Sängerin" und „Die Welt auf dem Monde" erwarten, sei es auch nur aus historischen Gründen.

Alles in allem: die Saison 1938/39 zeigte einen Opernspielplan von großer Mannigfaltigkeit. Was an ihm verbesserungsbedürftig sein mag, wird jeder Leser aus seiner persönlichen Einstellung heraus erkennen können.

Ernst Schliepe.

Was brachte uns die vorige Spielzeit im Konzertsaal?

Wenn man in Berlin die Konzerte in der Spielzeit 1938/39 besucht hat, fiel es auf, in welch kurzen Abständen man bisweilen die gleichen Werke anhören konnte oder mußte. Manchmal war's nämlich zur gesteigerten Freude, manchmal war dieses weniger der Fall. Ich hob mir die Konzertprogramme auf. Es dürften ungefähr 90 Prozent aller in Berlin der Presse zugängig gemachten Konzerte sein. Daraus ergaben sich nun bei genauer Durchsicht der mir vorliegenden Vortragsfolgen der abgelaufenen Spielzeit — Orchester- und Kammermusik-Konzerte habe ich davon ausgeschaltet — folgende Feststellungen:

Vor mir liegen 167 Solisten-Programme mit 191 darin auftretenden Künstlern. Diese unterteilten sich wieder in folgende Gruppen: 85 (Klavier), 64 (Gesang), 28 (Violine), 13 (Cello), 1 (Kontrabaß). Aus dem Auslande kommend traten an Künstlern in Berlin auf: 13 (Klavier), 9 (Gesang), 4 (Violine), 3 (Cello).

Ueber die Werkwahl bei den einzelnen Gruppen soll die folgende, knapp gehaltene Übersicht Aufschluß geben.

a) Klavier: Chopin: mehr als die Hälfte seiner Klavierwerke, nämlich 93; davon die Sonate in h, Fantasie in f, Walzer in As, Scherzo in cis je 5mal. Beethoven: von 37 gehörten Werken allein 34 Sonaten, darunter die Sonaten in As op. 110 und in cis op. 27/3 (Mondschein) je 8mal. Schubert: unter 25 gespielten Werken alle Sonaten (12), viele wiederholt, die Wandererphantasie sogar 6mal. Liszt: 25mal vertreten, die Sonate in h wurde 3mal gebracht. Brahms: ebenfalls mit 25 Werken vertreten, einzelne bis

4mal gespielt. **Bach**: von 19 gespielten Werken die Chromatische Fantasie und Fuge in d allein 5mal. **Schumann** erscheint mit 13 Werken auf den Programmen, mit den Sinfonischen Etuden allein 5mal. **Mozart**: 9 Werke. Unter ihnen die Fantasie in c 4mal gespielt. **Reger**: 5 Werke, einzelne 2mal gespielt. **Haydn**: 4 Werke, einzelne 3mal gehört. **Weber**: 2 Werke, je einmal. Hinzu kommen noch folgende Komponisten mit wiederholten Aufführungen: Debussy, Ravel, Grieg und Dohnanyi. Ganz bescheiden finden wir zwischen diesen bisweilen den Namen eines lebenden deutschen Tonsetzers.

b) **Violine**: **Beethoven**: fast alle seiner 10 Sonaten waren in 13 Aufführungen zu hören. **Bach**: es erklangen 8 Werke in 10 Aufführungen, darunter 6 für Solo-Violine. **Brahms**: von den 3 Sonaten konnte man jene in d gar 4mal hören. **Reger**: 2 Werke mit 5 Aufführungen. **Schubert**: 4 Werke mit je einer Aufführung. **Mozart**: 3 Werke, je einmal. **Corelli**: 2 Werke mit 4 Aufführungen. **Paganini**: 4 Werke, je einmal. **Tartini**: die Sonate mit dem Teufelsdriller 3mal, außerdem das Konzert in d. Von mehrfach vertretenen Komponisten vermerken wir noch Bruch, Sarasate, Debussy, Glazunow, Hubay. Und wiederum ganz bescheiden taucht mit je einer Aufführung einer unserer lebenden deutschen Komponisten auf.

c) **Cello**: **Beethoven**: 8 Kompositionen für Cello in 10 Aufführungen, darunter die Sonate in A 3mal. **Bach**: 7 Aufführungen von 4 Werken, die Solo-Suite in G gleich 3mal. **Reger**: 4 Kompositionen mit je einer Aufführung. **Weber**: 2 Werke auf 2 Programmen. **Brahms** mit 2 Sonaten je einmal vertreten. Neben Haydn, Schumann und alten Italienern mit je 1 Komposition finden wir noch Strauß, Pfitzner und Graener mit je 1 Sonate vertreten. Weitere lebende deutsche Komponisten fehlen.

d) **Gesang** (16 Sänger und 48 Sängerinnen): **Schubert**: der Liederfürst erschien mit 85 Liedern 151mal auf den Programmen; hierbei schoß „Gretchen am Spinnrad" mit 6 Aufführungen den Vogel ab. **H. Wolf**: 71 Lieder erlebten im ganzen 108 Wiedergaben, darunter die Lieder „Im Frühling" und „In dem Schatten meiner Locken" je 5mal. **Brahms**: auch hier finden wir noch 68 Lieder mit 108 Wiedergaben. „Auf dem Kirchhof" wurde 6mal gesungen. **Schumann**: 61mal auf den Programmen mit 45 Liedern, im einzelnen bis 3mal gesungen. **R. Strauß**: 40mal mit 27 Liedern. **Reger**: 20mal mit 19 Liedern. **Beethoven**: 21mal mit 15 Liedern, darunter „Wonne der Wehmut" 3mal. **Pfitzner**: 18 Lieder je einmal. **Händel** und **Rob. Franz**: je 15mal mit je 15 Liedern. **Löwe**: 9 Balladen wurden 10mal gebracht. **Mozart**: 7 Gesänge je einmal. **Bach**: 6 Arien je einmal. **R. Wagner**: 5 Lieder wurden 11mal gesungen. **Haydn**: 5 Lieder waren je einmal vertreten. **Gluck**: 1 Arie wurde 2mal gebracht. — Andere deutsche Komponisten: Verstorbene mit Liederanzahl: Rudi Stephan 7, Cornelius 6, Zelter 5, Windsperger 4, **Schillings** 2. Von **Lebenden** erschienen 21 Namen mit insgesamt 97 Liedern. Diese wurden zumeist nur je einmal gebracht. Am meisten kamen zu Gehör **Wolf-Ferrari** und **E. Kornauth** mit je 11, **R. Trunk** mit 10, **Fr. Welter** mit 6 Liedern u. a. m.

Bei den **ausländischen** Komponisten ergibt sich folgendes Bild: Von Alt-Italienern erschienen 12 Namen auf den Liedprogrammen 18mal, darunter **Scarlatti** allein 5mal. 11 französische Namen waren mit 24 Liedern vertreten, darunter 10 von **Debussy**. 52 Lieder stammten von Komponisten der nordischen Länder, von **Grieg** allein 15. Diese Lieder erklangen häufig in den Originalsprachen, was auch mit den auftretenden Künstlern aus dem Auslande zusammenhängt.

Recht häufig greifen die Sänger bei ihrer Programmwahl noch auf **Opernarien** zurück. Man hörte insgesamt 34 Arien aus Opern von 11 Komponisten, darunter je 11 Arien aus Opern von Mozart und Verdi. Die ersteren wurden von Frauen, die letzteren von Männern bevorzugt.

Aus diesen Zusammenstellungen geht klar hervor, daß mit Ausnahme einiger Sänger und auch Sängerinnen immer wieder auf Standardwerke unserer Musikliteratur zurückgegriffen wird (besonders von den Pianisten) und daß die meisten konzertierenden Künstler beinahe eine gewisse Scheu zeigen, auch aus den Werken unserer **lebenden** deutschen Komponisten für ihre öffentlichen Auftreten zu wählen. Doch sollten sie es ruhig öfter tun, denn das Publikum wird sich über jedes neue, ihm noch unbekannte und gute Werk ebenso freuen, wie über die oft genug gehörte Mondscheinsonate. Daß aber in der **Förderung** der lebenden Tondichter dem Künstler eine gewisse und nicht geringe Verpflichtung ersteht, sollten diese nie vergessen! **A. M. Topitz.**

Zahlen sprechen

Der Almanach des Musikverlages Ed. Bote & G. Bock 1939, den Oswald Schrenk verfaßt hat, enthält neben Beiträgen über Tonsetzer des Verlages und Dokumentenveröffentlichungen aus dem Hausarchiv für einige der bisher 20 500 Verlagswerke eine statistische Übersicht der Auflagen in der Zeit von

1900—1914 (bezeichnet mit I)
1924—1932 (bezeichnet mit II)
1933—1938 (= III).

Die Zeit von 1914—1924 ist nicht berücksichtigt worden, weil Krieg und Inflation ein brauchbares statistisches Erfassen unmöglich machte.

Werk	Erscheinungsjahr	Periode	Auflage
d'Albert			
Op. 9, 4 Zur Drossel sprach der Fink. Gesang u. Klavier	1890	I	23 000
		II	9 700
		III	700
Capua			
O sole mio. Klavier, zweihändig	1909	I	5 700
		II	40 500
		III	4 500
Chopin			
Einzelbände	1897	I	108 500
		II	12 500
		III	1 500
Gounod			
Margarethe, sämtl. Ausgaben	1861	I	164 135
		II	40 120
		III	11 730
Kienzl			
Der Evangelimann, sämtliche Ausgaben	1894	I	51 680
		II	18 260
		III	4 700
Mascagni			
Cavalleria rusticana, sämtliche Ausgaben	1891	I	281 270
		II	150 950
		III	34 640
Reger, Max			
sämtliche Ausgaben aller bei uns erschienenen Werke ab	1909	I	139 707
		II	185 015
		III	51 650

Werk	Erscheinungsjahr	Periode	Auflage
Smetana			
Die verkaufte Braut, sämtliche Ausgaben . .	1892	I	22 555
		II	8 780
		III	3 750
Viardot-Garcia			
Gesangsunterricht I . .	1880	I	4 000
Gesangsunterricht II . .	1908	II	4 000
		III	500

Diese Zahlen belegen einen auffallenden Rückgang des Notenverkaufs. Der Zeitraum III umfaßt allerdings nur 6 Jahre im Gegensatz zu II (8 Jahre) und I (14 Jahre). Da wirtschaftliche Motive nicht für die Erklärung dieser Tatsache geltend gemacht werden können, darf man darin wohl eine Umorientierung der Kreise der Musikfreunde einmal nach der Richtung der Jugend- und Laienmusik, zum andern in der Richtung von Rundfunk und Schallplatte erblicken.

* Neue Noten *

Ein Monatsmusiken-Kalender

Zum Zyklus „Der Jahresspiegel von Gerhard Maaß.

Mit der jetzt geschlossen vorliegenden Folge von Monatsmusiken hat Gerhard Maaß ein Werk geschaffen, in dem sich das Wesen echter Gemeinschaftsmusik überzeugend offenbart. Hier ist etwas von dem erfüllt, was Wilhelm Ehmann in seinem Werkweiser „Feste und Feiern deutscher Art" als Verpflichtung kennzeichnet: „In der musikalischen Feiergestaltung unserer jungen Volksgliederungen geht es nicht um die Hütung des gesicherten Besitzes, sondern um die Erarbeitung unserer zukünftigen musikalischen Wirklichkeit. Hier wird begonnen, in der Mitte der werdend beunruhigten, sich entwickelnden Lebensformen des Volkes selbst zu musizieren, und zwar mit ihm eigenen Kräften, in Staat und Stand, Heimat und Landschaft, Verband und Familie, in der lebensmäßigen Verquickung zum Tages- und Jahreslauf."

Es muß jeder musizierenden Gemeinschaft und jedem vom Gemeinschaftsgefühl getragenen Hörer Freude bereiten, dem Komponisten auf seiner musi-

kalischen Wanderung durch der Monate Lauf zu folgen. Da zeichnet ein markiges, wie von scharfklarer Winterluft umwehtes Vorspiel ein Bild des festen Glaubens und der Entschlossenheit, mit der im Januar der neue Weg beschritten wird. „Das Jahr laßt uns beginnen in einem neuen Geist" stimmt der Chor an, bald abgelöst von einem ruhig fließenden Wechselspiel zwischen Flöte, Klavier und Streichern, dem sich erneut der Chor mit einem Bekenntnis zur Herzenserneuerung anschließt. Mit frischfröhlichen Tanzrhythmen, in die Becken, Schellen und Triangel hineinklingen, wird das ausgelassene Fastnachtstreiben im Februar eingeleitet. Die Volksweisen „Ho, ho, ho, die Fasenacht ist do", „I tritt herein als Handwerksbursch", ein beschwingter Rheinländer und ein gemächlicher Ländler tragen die Lustigkeit weiter. In dem vierstimmigen Chor „Die Fastnacht bringt viel Freuden zwar" (mit Bläsern, Trompeten, Streichern, Holztrommeln, Schellen und Ratschen) treiben „Mummenschanz und Spiel und Reigen" dem Höhepunkt zu. Ein schneller Wechsel des Bildes: „Im Märzen der Bauer die Rößlein einspannt." Die instrumentalen Zwischenspiele charakterisieren in wechselvollen Abläufen die Geschäftigkeit des hoffnungsfroh an die Arbeit gehenden Landvolkes. An die Wetterschauer des April erinnern die alten Kuckuckslieder „Auf einem Baum ein Kuckuck" und „Der Kuckuck auf dem Zaune saß", die in einem feinsinnig polyphon gewebten Streichersatz aufklingen. Der Liebesmonat kann kaum treffender gekennzeichnet werden als durch das innig-sehnsüchtige „Der Maie, der Maie, der bringt uns Blümlein viel". Am spiel- und tanzfreudigsten gibt sich der Juni. „Wir sind die Musikanten und komm'n aus Schwabenland". Mit Blockflöten, Querflöte, Oboe, Trompete, mancherlei Schlagzeug, Streichern, Ziehkasten oder Klavier ziehen sie herbei, erfreuen durch einen leicht und lustig dahinwirbelnden „Ländlichen Tanz", stimmen die alte Luthersche Weise an „Die beste Zeit im Jahr ist mein", spielen zu einem graziösen Reigen auf und vereinen sich schließlich alle zu dem „Mit Kraft und Schwung" dargebrachten Lobeshymnus auf die Musik „Himmel und Erde müssen vergehn, aber die Musici bleiben bestehn". Die „vielen Freuden", die die „schöne Sommerzeit mit sich bringet", schwingen und klingen in der Juli-Musik. Die bekannte Weise wird in abwechslungsreich gestalteten Umformungen lebendig. Echt bäuerische Erntetänze beherrschen das Bild des August, unterbrochen durch den ruhigen, dankerfüllten Gesang des „Woll'n heimgehn, woll'n heimgehn, der Korb ist voll, es ist getan". Der September bringt mit seinen längeren Abenden die geselligen Zusammenkünfte in Haus und Heim. Die alten „Laternenlieder" klingen auf, mit Plaudern, Spiel und Tanz verkürzt man sich die Zeit: „Kommt her, ihr lieben Schwesterlein, an diesem Abendtanz laßt uns ein schönes Liedelein singen um einen Kranz." Den Oktober charakterisiert die „flotte und zügige" Jagdmusik, die über den Weisen „Auf, auf zum fröhlichen Jagen" und „Es jagt ein Jäger geschwinde" aufgebaut ist. Mit satztechnischem Geschick sind in diese Musik einzelne Jagdsignale verwoben: Aufbruch zur Jagd, Sammeln der Jäger, Hirschtod, Halali, Jagd vorbei. Der Wechsel von Trostlosigkeit und stürmischer Bewegtheit im November spiegelt sich in fünf stark kontrastierenden Spielsätzen, die aus dem motivischen Material des Eingangssatzes herauswachsen: „Nirgends hört man mehr den Schall von der süßen Nachtigall bei des ungefügen Winters Nahn". Der Dezember ist vom Flammensprühen der Wintersonnenwende umleuchtet. Mit der alten, feierlichen Weise von Prätorius' „Flamme empor, leuchte uns, führ uns zum Heil in dir!", mit Feuerreigen, Flammentänzen und -sprüchen wird das scheidende Jahr beschlossen. Der Struktur der Sätze im einzelnen nachzugehen, würde zu weit führen. Es ist ein außerordentlicher Reichtum von sinngebenden Gestaltungszügen in ihnen ausgebreitet. Der aufnahmebereite Hörer entdeckt stetig neue Feinheiten in der Verarbeitung und Ausformung der musikalischen Grundgedanken. Die alte C.-f.-Praxis lebt in verbreiterter Wirksamkeit auf, durchdrungen von neuem, gegenwartsnahem Geist. Die Musik schöpft aus den Quellen völkischer Lebensäußerung, dem Volkslied und Volkstanz. In einer herben, vielfach eigenwilligen, doch kraftvollen Tongebung werden deutsche Geradheit, inniges Naturgefühl und lebensbejahender Frohsinn offenbar. Ein „Jahresspiegel" — Spiegel auch eines neuen, im Gemeinschaftserleben wurzelnden Stilwillens.

Erich Schütze.

Ein neues Schubert-Streichquartett

In den letzten Jahren sind verschiedentlich bisher unbekannte Werke unserer Klassiker veröffentlicht worden. Nun kommt ein Streichquartettsatz in c-moll von Franz Schubert hinzu, den Alfred Orel in der Philharmonia-Partiturensammlung des Wiener Philharmonischen Verlages nach der Originalhandschrift herausgegeben und ergänzt hat. Das Manuskript im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien ist unvollständig und umfaßt 296 Takte. Weitere 140 Takte hat Orel als „sinngemäße Ergänzung" hinzugefügt, und zwar mit dem Vorbehalt, daß es sich um einen Versuch handelt. Immerhin ist das Bruchstück eines Quartettsatzes von Schubert damit konzertfähig. Das Entstehungsjahr ist 1814.

Gerigk.

Eberhard Ludwig Wittmer: Sinfonische Musik für großes Blasorchester. Verlag B. Schotts Söhne, Mainz.

Eberhard Ludwig Wittmer: Freiburger Bläserspiel. Verlag B. Schotts Söhne, Mainz.

Die „Sinfonische Musik" wurde im Auftrage des Luftfahrtministeriums geschrieben und 1936 in der Berliner Philharmonie unter Prof. H. F. Husadel uraufgeführt. Die übliche Blasorchesterbesetzung im um vier Saxophone erweitert (1. und 2. Altsaxophon in Es, Tenorsaxophon in B und Baritonsaxophon in Es). Daraus ergibt sich vielfach nicht nur eine Verstärkung, sondern auch eine bestimmte Umfärbung des Orchesterklanges. Außerdem führt die teilweise selbständige Behandlung der Saxophongruppe zu neuen orchestralen Gegenüberstellungen und Kombinationen. Satz 1 (Eingang und Fuge) und 2 (Ruhig fließend) stehen in enger Beziehung zueinander. Das kraftvoll bewegte, doch einprägsame Fugenthema kehrt im zweiten Satze (etwas abgewandelt) als gesangsmäßig ausgesponnene Weise wieder. Der Charakter des dritten Satzes wird durch rhythmisch schwunghafte Melodieführungen bestimmt, die von gewichtig abschreitenden Harmoniegesängen getragen werden. Die unterschiedliche Abtönung der Sätze ist zu wenig ausgeprägt.

Demgegenüber bringt das „Freiburger Bläserspiel" (Holz- und Blechbläser, Pauken und Schlagzeug) eine Folge von fünf Klangbildern, die sich sehr wirksam voneinander abheben. Das Besondere des jeweiligen Stimmungsgehaltes wird durch charakteristische Prägungen gekennzeichnet: markante Rhythmen („Feierlicher Aufruf und Marsch"), ländlerartige Motive („Tanzspiel"), gemessene Klänge und Echowendungen („Bergnacht"), kraftvolle Melodik („Feuerspruch"). Die feinsinnige Instrumentierung läßt die Eigenart der einzelnen Sätze noch wirkungsvoller hervortreten. Dieses Werk stellt einen wertvollen Beitrag zur neuen Feiermusik dar. Erich Schütze.

Geselliges Chorbuch: Lieder und Singradel in einfachen Sätzen für gemischten Chor, herausgegeben von Richard Baum. Veröffentlichung des Arbeitskreises für Hausmusik im Reichsverband der gemischten Chöre Deutschlands. Bärenreiter-Verlag, Kassel. 1938. 123 Seiten.

Die Lieder und Kanons dieser Sammlung sind größtenteils den bekannten Bärenreiter-Ausgaben „Aufrecht Fähnlein", „Singender Quell", „Wach auf" usw. entnommen. Es wird im Vorwort darauf hingewiesen, daß nur leichte drei- bis vierstimmige Sätze ausgewählt wurden, die im geselligen Kreise sofort ohne Proben gesungen werden können. Für Chöre wie „Kleiner Kalender" und „Lobe den Herrn" trifft dies wohl nicht zu, sie setzen ein intensiveres Studium voraus. An der Schaffung neuer Sätze beteiligten sich u. a. Hans Baumann, Cäsar Bresgen, Fritz Dietrich, Hugo Distler, Walther Hensel, Armin Knab, Christian Lahusen und Walter Rein. Einige Chöre lassen erkennen, daß man sich bei der Auswahl von konfessionellen Rücksichten leiten ließ. Dadurch wird die Verwendbarkeit eingeschränkt. Im übrigen bringt die Sammlung fast nur bekanntes Liedgut. Sie dient in der Hauptsache praktischen Zwecken. Erich Schütze.

Adolf Hoffmann: Der Jahresring. Alte und neue Weisen im dreistimmigen Chorsatz für die singende Gemeinschaft. Verlag Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde. 1939.

Eine für den Anfang einer Chorarbeit brauchbare Sammlung ist der Jahresring. Das reichhaltige Buch enthält Volkslieder und neue Kompositionen in einfachen und zum Teil freieren Sätzen für gleiche Stimmen. Von den neuen Vertonungen sind nicht alle gleich hochwertig. „Ewiges Deutschland", der „Feuerspruch" von Gutberlet, „Ihr von der Feldherrnhalle" u. a. entsprechen weder dem Wort noch dem Geist der Dichtungen. Bei einigen Sätzen stören öfters wiederkehrende Künsteleien. Walther Pudelko.

Karl Schüler: Lob der Freude, Kantate für Männerchor a cappella oder mit Klavier bzw. Blasorchester. Werk 34. Verlag Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde. 1939.

Bei Kantaten ist der einheitliche Text von höchster Wichtigkeit. Aus Mangel an geeigneten Vorlagen hat man wiederholt versucht, Worte verschiedener Dichter zusammenzustellen und zu vertonen. Das ist aber nur in den seltensten Fällen geglückt. Im allgemeinen hat jedoch dieses schulemachende Verfahren in der politischen Musik und im Beisammensein mit „verbindenden Worten" zu einem Sammelsurium von Gedanken und Haltungen geführt. Wenn wir uns heute darüber klar sind, daß der Geist an das Wort und beide an Zeit und Persönlichkeit gebunden sind, so wird ersichtlich, wie stark die nebeneinander gezwungenen Dichter trotz der Musik gegeneinander stehen. Das wird auch in Karl Schülers Kantate ersichtlich. Wir empfinden heute, wenn wir an Freude denken und von ihr erfüllt sind, nicht in dieser stark betrachtenden Art eines Avenarius und Meinhardt. Nicht Freude erfüllt die Texte, sondern es wimmelt von guten Ratschlägen nach allen Richtungen hin. Der „Flammberg" von Liliencron nimmt sich in diesem Gefolge seltsam aus und verliert durch diese unnatürliche Koppelung und den angeschlagenen Ton viel von seinem kämpferischen und ritterlichen Schwung. Dieses herrliche Gedicht ist hier fehl am Platze. Alle diese Mängel hat die Musik nicht zu überhöhen vermocht. Die Stücke stehen auch musikalisch beziehungslos nebeneinander, sie können sich infolge der Wortverwirrung nicht zu einem einheitlichen Gebäude verbinden. Sicher ist mancher Chor aus dem Werk lebensfähig — das Lob der Freude mit seiner eingängigen frischen Weise und der erste Chor —, von einer Kantate jedoch erwartet man einen einheitlichen, tragenden Zug. Walther Pudelko.

J. H. Schein: Deutsche Tänze aus dem „Banchetto musicale" 1617. Bärenreiter-Verlag, Kassel-Wilhelmshöhe. 1939. Heft 1 der Sammlung „Das Viererspiel".

Eine Instrumentalsammlung in den für Blaskapellen üblichen Spielblätterheften ist „Das Viererspiel". Johann Hermann Scheins vierstimmige Deutsche Tänze aus seinem großen Suitenwerk eröffnen die Reihe. Für unsere volkstümlichen Feste ist diese Musik, die noch ganz stark mit der Gebrauchsmusik des Volkes in Berührung steht, hervorragend geeignet. Sie kann außerdem von der bescheidensten Blaskapelle bewältigt werden und ist ein guter Anfang für Schulorchester und für hausmusikalische Spielkreise (Gamben und Flöten). Musikalisch erschließen die Tänze den harmonischen Reichtum kirchentonaler Satzkunst. Walther Pudelko.

Kaspar Ferdinand Fischer: Suite 3 und 4 für fünf Streich- oder Blasinstrumente und Generalbaß, herausgegeben von Waldemar Woehl. Bärenreiter-Verlag, Kassel-Wilhelmshöhe. 1939.

Ein ebenso unschätzbares Spielgut für die Anfangsarbeit in Liebhaber- und Schulorchestern sind die Suiten von Fischer. Adel und Anmut sprechen aus dieser Musik, die einst geselliges Leben gestaltete. Von ihrer Beschwingtheit sollte man viel in unsere Festgestaltung tragen, da sie wesentlich zur Veredelung unserer Geselligkeit beitragen kann. Sie ist leicht verständlich, und niemand wird sich ihrem Banne entziehen können. Trotz geringer technischer Schwierigkeiten bedarf es jedoch einer hellhörigen Führung, um den ganzen Reichtum an innerer Kraft darzustellen. Der erzieherische und menschliche Gewinn wird bedeutend höher liegen als bei den Mühen, die bei den unzulänglichen Klassikerbearbeitungen erforderlich sind. — Die Generalbaßaussetzung von Waldemar Woehl wird dem Stil der Musik aufs beste gerecht. Eine eingehende Spielanweisung gibt wertvolle Aufschlüsse über hausmusikalische Besetzungsmöglichkeiten.

Walther Pudelko.

Das Quempas-Heft. Auslese deutscher Weihnachtslieder, herausgegeben von Wilhelm Thomas und Konrad Ameln. Ausgabe für gemischte Stimmen.

Weihnachtslieder zum Singen und Spielen am Klavier. Hausmusikausgabe zum Quempas-Heft, gesetzt von Fritz Dietrich.

Die Quempas-Flöte. Begleitstimmen zu den Weisen des Quempas-Heftes, gesetzt von Fritz Dietrich. Im Bärenreiter-Verlag zu Kassel.
Es gibt ein kleines Weihnachtsliederbuch, das „Quempas-Heft" genannt, das weit verbreitet ist und das die schönsten alten deutschen Weihnachtslieder einstimmig bringt. Das bescheidene Heftchen hat dazu beigetragen, daß die verniedlichte und entstellte Weihnacht der christlichen Kirche und des christlichen Hauses eine auf das Wesentliche gerichtete Reinigung erfuhr. Nachdem dieses hochwertige Liedgut wieder Fuß zu fassen beginnt, erscheinen zur rechten Zeit einige Ausgaben, die den inneren Reichtum der Weisen noch einmal durch die verschiedensten Satzarten widerspiegeln und vertiefen. Man mag weltanschaulich zu dieser Kunst stehen wie man will. Immer bleibt sie ein Wunder unseres Volksgeistes, immer ist sie über alles Trennende hinweg deutsch, Offenbarung lautersten Menschentums. An diese deutsche Innerlichkeit einen anderen Maßstab ansetzen zu wollen, wäre ein Frevel. Unvergänglich ist diese Musik. Sie strömt in den alten Sätzen eines Gumpelzhaimer, Prätorius, Schein, Walter und Bach ebenso wie in den neuen Werken von Pepping, Distler und Gerhard, die eine unterbrochene Überlieferung mit dem Ausdrucksvermögen unserer Zeit fortzusetzen scheinen.
Fritz Dietrichs Hausmusikausgabe der gleichen Lieder für Klavier, Flöte oder Geige erschließt in schönen stilechten und klangvollen Sätzen jene Welt für den häuslichen Kreis, und sein Flötenheft zum Quempas-Büchlein betreut in gleicher Verpflichtung die einfachsten Verhältnisse.

Walther Pudelko.

Karl Schüler: Uns bindet das Große. Neue Lieder und Kanons. Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde.
Im Hinblick auf die starke Liedproduktion der letzten Jahre, die viel von politischem Gedankengut entwertete und in der Billigkeit und Belanglosigkeit melodischer Gestaltung oft nicht anhörbar ist, gehört einiger Mut dazu, mit einer umfangreichen eigenen Liedsammlung an die Öffentlichkeit zu treten. Es ist schwer, gerade bei Liedern etwas Endgültiges über ihre Güte zu sagen. Viel hängt von den Menschen ab, auf die die Weise trifft. Bei manchen Liedern werden die in ihnen schlummernden Kräfte erst nach längerer Zeit wirksam und entdeckt, während andere sofort volkläufig werden und bleiben oder nach kurzer Blüte der Vergessenheit anheimfallen. Immer werden also die Zeit und das singende Volk das letzte Urteil sprechen. Es muß das vorausgesagt werden, um den ehrlichen Werken dieses Komponisten gerecht zu werden.

Von den 32 Weisen sind ungefähr die Hälfte von einer lebendigen und eingängigen Melodik. Keine Unwahrhaftigkeit, kein Pathos stört. Schlicht und doch innerlich reich und kraftvoll schreiten sie einher, manche in hymnischer Haltung, einem begrenzten Kreise dienend, andere im Ton der großen singenden Volksgemeinde. Dieser hohe Güteanteil ist eine beachtliche Leistung, und nichts spricht gegen den Wert der Sammlung, wenn der andere Teil nicht die gleiche Höhe einhält. Einfacher ist es bei den Kanons, die durch ihre starke Ausrichtung für den Gebrauch dem Liede teilweise an augenblicklicher Lebensmöglichkeit überlegen sind.

Aber man nehme trotz aller Unterschiedlichkeit das Bändchen unbefangen zur Hand und gehe singend auf Entdeckungsfahrt. Es gibt darin genug Schönes für stille Einkehr und Besinnung, für die Feiern des Volkes, für Geselligkeit und Scherz. Daß vieles darin an dem großen Werk der Volkwerdung mithilft, wenn auch in einer vielleicht nur kurzen Zeit, ist schönste Anerkennung, die das Leben selbst gibt.

Walther Pudelko.

* Musikliteratur *

Die Besprechungen von neuem Musikschrifttum werden im Einvernehmen mit der Reichsstelle zur Förderung des deutschen Schrifttums veröffentlicht.

Der Weg zu den Tasteninstrumenten

Die Lieferungen 13, 14 und 16 des bei der Akademischen Verlagsgesellschaft Athenaion, Potsdam, erscheinenden, von J. Müller-Blattau herausgegebenen Handbuches „Hohe Schule der Musik" enthalten als Heft 3—5 des dritten Bandes Beiträge von Walter Rehberg über das Klavier und von Ernst Graf über die Orgel. Der Titel weist darauf hin, daß hier eine hochschulmäßige Anleitung zur Praxis des Klavier- und Orgelspiels nebst dazu gehörenden Kenntnissen geboten werden soll. Es versteht sich, daß angesichts der vorhandenen, meist dickbändigen Werke dieses Themas ein besonderes Geschick erforderlich ist, um so viel Wichtiges auf nur knapp verfügbarem Raum (für die Klavieranleitung 89, für die Orgelpraxis 56 Seiten) mitzuteilen. Mittels großer Sachkenntnis und einer auf das Wesentliche eingehenden Konzentration sind beide Arbeiten hohen Anforderungen völlig genügende Darstellungen, die in die Hand fortgeschrittener Klavier- und Orgelspieler gehören. Rehberg behandelt die Heranbildung einer soliden Klaviertechnik durch vernünftige Pflege und Übung ohne gewaltsame Überanstrengung; Probleme der Armbewegungen, der physiologischen oder gar physikalischen Theorien stehen ebensowenig im Vordergrund wie die Forderung der — jeder Natürlichkeit zuwiderlaufenden — Ausbildung einer isolierten Fingertechnik. In der Vermeidung dieser Extreme liegt ein hauptsächlicher Vorzug der Rehbergschen Methodik. Die Überwindung der älteren Lehre von dem Unbeteiligtsein der Hand, des Armes und Rumpfes am Fingergelenktraining hatte ein Übergewicht des Interesses an den Gewichtsverhältnissen und -verlagerungen der übrigen Spielmassen, der „an sich selbstverständlichen Bewegungen", der Fallgesetze usw. zur Folge. Rehberg appelliert an den gesunden Organismus und natürlichen Bewegungsinstinkt. Ganz folgerecht ist daher seine Absicht, an Stelle apodiktischer Lehrsätze Vorschläge zu bieten, „nur durch Behandlung des Themas an sich zum selbständigen Denken anzuregen". „Wir müssen schon gefühlsmäßig die Gelenke der Schulter und des Armes als helfende gröbere Glieder eines Feinmechanismus erfassen" (S. 156). Ferner: „Die Finger behaupten ihre Rolle als letzte Instanz für den Anschlag aber auch, wenn sie sich mehr passiv verhalten" (S. 158). Vielleicht aber erscheint nicht wenigen die Auffassung Rehbergs allzu bescheiden, daß es allgemein gültige Regeln zur Ausführung der Grundformen des Klavierspiels überhaupt nicht gebe. Trübe Erfahrungen mit dem „Einfuchsen" auf irgendein „System", sei es die Methode der „Schüttelung", der „Rollung", der „Zitterbewegung" oder des „Gewichtsspiels", bestätigen indessen die Schwierigkeit der physiologischen Erfassung des Klavierspiels.
So kommt Rehberg zu der von tiefer Einsicht getragenen Beschränkung, lediglich Anregungen zu rein handwerklichen Unterlagen zu bringen. „Grundsätzliches wird man ohnehin vergeblich suchen, und wenn bestimmte Bewegungsarten als die richtigen dargestellt werden, so vergesse der Lehrende nie, daß solche Anschauungen stark subjektiv bedingt sind" (S. 165). Das klingt wenig ermunternd, paßt aber durchaus zu der etwas hypochondrischen Einstellung in der 21 Seiten umfassenden Einleitung, in der nahezu alles am Klavier als unzulänglich bezeichnet wird: Der charakteristische Klavierton, „einmal erzeugt, seinen eigenen unbeeinflußbaren Gesetzen gehorchend", ist der „eigentliche und wahre Nachteil des Klaviers"; „es ist mehr Aufgabe des Komponisten als des

Interpreten, über ihn hinwegzutäuschen, ihn auf bestmögliche Art zu verdecken, und wir sehen in der Tat, daß alle ‚klaviermäßig‘ denkenden Tonsetzer diesem an sich bedeutenden Mangel Rechnung tragen und sogar dieses Manko in eine wertsteigernde Eigenschaft umzugestalten verstehen“ (S. 148); „in Beethovens Sonate op. 7, Takt 39 wird der Klangphantasie des Spielers beispielsweise zugemutet, das genaue Gegenteil dessen zu hören, was in der Natur des Klaviertones liegt“ (!?); die „manufaktologische Unzulänglichkeit der Klaviatur“ wird S. 150 ff. behandelt; das Pedal ist unzulänglich (S. 168), die Terrainverschiedenheiten der Tasten sind unlogisch, „die allzu wissenschaftliche Behandlung des Klavierproblems führt zu noch viel größeren Irrwegen“ usw.; S. 156 wird der Unsinn vom Orgel„schlagen“ (mit dem Ellbogen oder der Faust) nochmals angeführt (obwohl heute jeder wissen kann, daß das Wort „Schlagen“ aufzufassen ist, wie man von Harfe schlagen, Laute schlagen oder vom Schlag der Finken und Nachtigallen redet); über Klangfarbe, Symbolik, Temperatur, Tonartencharakter usw. finden sich, neben einer Vorliebe für das Hell-Dunkle, gelegentlich halbwahre, schiefe, forcierte und schwankende Gedanken in diesen Ausführungen. Bestimmtheit und volle Deutlichkeit erreicht der Autor erst bei der konzentrierten Planmäßigkeit, mit der der Kern der Arbeit vorgetragen wird. Die Darstellung untersucht die Entwicklung der Lauftechnik zur Tonleiter und zur Arpeggie, diesem Fundament, auf das sich alles Weitere aufbaut; dann folgen Doppelgriffe, Sprungtechnik und abschließend Betrachtungen über das Klavierpedal. In dieser Reduktion der gesamten Spielpraxis auf einige Grundformen, die in plastischen Beispielen sehr konkret aufgewiesen werden, liegt ein weiterer Vorzug der Arbeit; in ihr erkennt man in Rehberg einen zuverlässigen Praktiker, der die Etappen zur technischen Reife klar erkannt hat und diesen Weg ohne Umschweife mitteilt. Bei dieser Demonstration der Hauptelemente der manuellen Klaviertechnik darf mit Sicherheit angenommen werden, daß mit dem erstrebten Elastizitätsgrad der Gelenkmuskeln von Schultern, Ellbogen, Hand und Fingern ein unzweifelhaft eindeutiger Zugang zum Klavier gewiesen ist, der der individuellen Beschaffenheit jedes Klavierstudierenden Rechnung trägt. Unerträglich sind jedoch die mehrfachen Hinweise auf die jüdischen Autoren Mendelssohn (S. 157, 189 und 223), Toch (S. 223), Thalberg (S. 147) u. a.; Literaturangaben und Verzeichnis fehlen.



Der Beitrag von dem Münsterorganisten in Bern, Graf, über die Orgel ist vorbehaltlos empfehlenswert. Der Darstellung einer geschichtlichen Entwicklung der Orgel und des Orgelspiels — zuverlässig und bei aller Kürze recht ergiebig! — folgt der praktische Teil des Orgelspiels in der Dreiteilung Spieltechnik (Manual und Pedal), Registrierung (und Disposition) und Vortrag. Leider sind für diese letzten Ausführungen, die über die für die Orgelkunst sehr wichtigen Disziplinen wie Phrasierung, Artikulation, Ornamentik, Continuo- und Transkriptionstechnik sowie Improvisation bedeutsame Anregungen hätten bringen können, nicht mehr als kurze Bemerkungen übriggeblieben; dafür ist aber das Literaturverzeichnis erschöpfend. Manualspiel, Pedalspiel und Registerkunde bilden somit den Hauptbestandteil des Werkes. Während hier nun die Grundlagen sehr sorgfältig behandelt werden, was das orgelmäßige Manual- und Pedalspiel in seiner artgemäßen Technik anbelangt, kommt das Zusammenspiel der Hände und Füße, dies „heikelste Problem der Orgelspieltechnik“, nur kurz weg (S. 272—275); hier wird auf das Üben allein verwiesen, wo man doch für anregende Hinweise, die sich sonst höchst feinsinnig eingestreut finden, dankbar gewesen wäre. Aber die Systematik des Kursus ist zwingend, und der Orgelstudent wie der angehende Organist werden das Buch nicht ohne großen Nutzen aus der Hand legen.

Paul Egert.

Willi Kahl: Verzeichnis des Schrifttums über Franz Schubert 1828—1928. Kölner Beiträge zur Musikforschung Band 1. Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1938. 264 Seiten.

Bibliographien wie die vorliegende kann man nicht warm genug begrüßen. Setzt ihr Zustandekommen doch ein Maß von Entsagungs- und Einsatzbereitschaft voraus, über das sich der Benutzer nur selten im klaren ist. Kahls Arbeit bedeutet zudem die Erfüllung eines langgehegten Wunsches der Musikwissenschaft: ein Jahrhundert Schubert-Schrifttum mit 3122 Titeln ist bibliographisch sauber erfaßt. Die Zeit vor 1828 soll, nach des Verfassers instruktivem Vorwort, der „Dokumentensammlung“ vorbehalten bleiben, für die Zeit nach 1928 ist man weiterhin auf die landläufigen bibliographischen Hilfsmittel angewiesen. Ein Schubert-Jahrbuch (heute noch Wunschtraum der Musikwissenschaft) hätte diese Lücke zu schließen und die Schubert-Bibliographie weiterzuführen. Freilich erweist sich Kahls Arbeit über ihre eigentliche Aufgabe hinaus als ernste Mahnung an immer noch unerfüllte Aufgaben der Schubert-Forschung: noch fehlt der thematische Katalog, der Abschluß der „Dokumentensammlung“ und die Vervollständigung der Gesamtausgabe, die diesen Namen nur bedingt verdient. Für ein Jahrhundert ist jedenfalls durch Kahl die Schubert-Literatur in Buch- und Aufsatzform „so gut wie restlos erfaßt“, darüber hinaus die allgemein musik- und gattungsgeschichtliche Literatur, Zeitungsquellen und der Problemkreis „Schubert in der Dichtung“ nach Tunlichkeit berücksichtigt. Gerade hinsichtlich der letzteren bleibt der Forschung, besonders der landschaftlich orientierten, noch viel zu tun übrig. Natürlich war für den Verfasser disziplinierte Begrenzung geboten. Immerhin gehörten Gedichte wie z. B. „An die Musik, frei nach Schubert“ von Bruno Wolfgang (Die Musik IV/2 S. 214) ebenso in eine Spezialbibliographie wie Artikel, die an sich keine neuen Tatsachen zum Schubert-Schrifttum beitragen, aus ihm Bekanntes aber unter einem bestimmten Blickwinkel behandeln. Ich denke z. B. an Hohenemsers (Jude) „Wunderkinder“ (Die Musik IV/3 S. 148). Unerläßlich wäre die Kenntlichmachung der jüdischen Autoren im Verfasserregister gewesen. Hier ist der Benutzer auch fernerhin auf anderweitige Hilfsmittel angewiesen, deren Benutzung eine Spezialbiobliographie doch ersparen sollte.

Davon abgesehen ist Kahl, der den Stoff nach Erscheinungsjahren und alphabetischer Unterteilung nach Autoren gliedert sowie durch wohlüberlegte Register in jeder Hinsicht übersichtlich gestaltet, zu seiner Arbeit nur zu beglückwünschen. Sie bedeutet einen gewichtigen Beitrag zur Schubert-Forschung seit langem. Erich Schenk.

Richard Petzoldt: Ludwig van Beethoven. Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1938. 88 Seiten.

Auf den neuesten Ergebnissen der Wissenschaft fußend, gibt Petzoldt trotz der Kürze seiner Monographie ein vollständiges Bild von Beethovens Leben. Geradezu erstaunlich ist die Bewältigung des Schaffens auf engstem Raum, zumal über nahezu jedes der Werke etwas Charakteristisches ausgesagt wird. Das Schlußkapitel behandelt das Beethoven-Bild im Wandel der Zeit. Ein sorgfältiges und vor allem übersichtliches Verzeichnis der Werke Beethovens erhöht den Gebrauchswert des Buches. Bemerkenswert sind noch die Ahnentafel und eine Zeittafel, die Musikgeschehen, Weltgeschehen und die allgemeine Kunstgeschichte geschickt zu Beethoven in Parallele setzt.

Herbert Gerigk.

Rasse und Musik. Herausgegeben von Guido Waldmann. Chr. Friedrich Vieweg Verlag, Berlin-Lichterfelde, 1939. 112 Seiten.

Die im Auftrage der Reichsjugendführung herausgegebene Schrift faßt fünf Aufsätze zusammen, die für die Schulungsarbeit der HJ. gedacht sind. Joachim Duckart entwickelt „Grundsätzliches zur nationalsozialistischen Rassenpolitik". Da wird ohne unmittelbare Bezugnahme auf die Musik das grundsätzliche Gedankengut dargelegt. Als den wichtigsten Beitrag darf man Richard Eichenauers Ausführungen „Über die Grundsätze rassenkundlicher Musikbetrachtung" ansehen. In einer bewußt volkstümlichen Art behandelt Eichenauer Wege und Möglichkeiten für eine klare, rassisch bestimmte Schau der Musik. Die Vorsicht und Umsicht, mit der er die Möglichkeiten abgrenzt und mit der er höchste Klarheit anstrebt, berührt sympathisch. Allerdings birgt das Polemisieren und Aufzeigen der gewiß vielfältigen Problematik gerade für Schulungszwecke auch Nachteile. Josef Müller-Blattau faßt in einer Studie über „Die Sippe Bach" noch einmal die Einzelheiten der einzigartigen Vererbung der Musikbegabung innerhalb dieser Musikantensippe übersichtlich zusammen. Fritz Metzler schreibt über „Rassische Grundkräfte im Volkslied" und Gotthold Frotscher über „Aufgaben und Ausrichtung der musikalischen Rassenstilforschung". Man darf keine abschließenden Ergebnisse von diesen beiden Beiträgen erwarten. Es sind persönliche Auffassungen, die einen nicht zu unterschätzenden Wert als Diskussionsbasis und Anregung besitzen.

Herbert Gerigk.

* Die Schallplatte *

Neuaufnahmen in Auslese

Beethovens Klavierkonzert in c-moll ist von Lubka Kolessa, der ukrainischen Pianistin, und Karl Böhm mit der Sächsischen Staatskapelle gespielt worden. Man muß die Einheit von Solopart und Orchester besonders rühmen, obwohl der Gegensatz von Solo und Tutti von Beethoven hier noch deutlich festgehalten wird. Als Frau findet Lubka Kolessa naturgemäß den engsten Zugang zu dem schwärmerischen Largo und zu dem Schlußrondo; aber auch der männliche 1. Satz wird sehr klar angelegt, wie überhaupt die perlende Geläufigkeit der Kolessa den Erfordernissen der Schallplatte denkbar entgegenkommt. Ihre Musikalität ist aus dem Konzertsaal zur Genüge bekannt. Böhm führt überall überlegen, und sein Orchester spielt diese durchsichtige Partitur mit größter Präzision. Klanglich ist alles vollendet. Die Aufnahme kann vornehmlich für Studienzwecke empfohlen werden. Ein besonderes Kabinettstück läßt Lubka Kolessa aus dem Rondo in Es von Hummel werden, das der letzten Platte als Abschluß beigegeben ist.

(Electrola DB 5506/5510.)

Gerhard Hüschs oft gerühmte Kultur des Liedgesanges bewährt sich erneut bei dem Vortrag von Schuberts Ständchen (Horch, horch, die Lerche) und des selten gesungenen „Liebeslauschen" (Hier unten steht ein Ritter). Die Vielseitigkeit der von ihm beherrschten Empfindungsskala kommt am stärksten in dem zweiten Lied zur Geltung. Hans Udo Müller begleitet ausgezeichnet. (Electrola DB 5522.)

Margarete Teschemacher zeigt mit der Arie der Elisabeth aus Verdis „Don Carlos", in welch vorbildlicher Weise sie edle Gesangskunst mit dramatischer Erfüllung zu verbinden weiß. Akustisch ist die Aufnahme in allen Teilen gut ausgewogen, — nicht zuletzt ein Verdienst des erfahrenen Mikrofondirigenten Bruno Seidler-Winkler.

(Electrola DB 4691.)

Die Slawischen Tänze von Anton Dvorak liegen nun mit Erscheinen von Nr. 16 in As vollständig vor in der temperamentvollen Wiedergabe durch die Tschechische Philharmonie unter Vaclav Talich. Diese Tänze dürfen als Muster einer hochstehenden Unterhaltungskunst gelten, die ohne weiteres anspricht und die dabei doch Musik von hohem Niveau sind. (Electrola EG 6474.)

Den schönen Johann-Strauß-Walzer „Wo die Zitronen blühn" läßt Wolfgang Beutler mit dem Orchester des Deutschen Opernhauses beschwingt und leicht erklingen. Die Aufnahme bildet eine wertvolle Bereicherung des Repertoires der guten Unterhaltungsmusik.

(Grammophon — 11 296 E.)

Die japanische Nationalhymne spielt Hidemaro Konoye in einem eigenen Orchesterarrangement mit den Berliner Philharmonikern. In ihrer Eigenart vermag die Hymne auch rein musikalisch zu fesseln. Dazu hört man unter Melichars Leitung den Gunkan-Marsch von Setoguchi, ebenfalls von den Berliner Philharmonikern prachtvoll gespielt. (Grammophon 11 273 E.)

Heinrich Schlusnus überraschte die Freunde seiner reifen Kunst mit zwei Brahms-Gesängen. Von ewiger Liebe und das Regenlied (Walle, Regen, walle nieder) werden ergreifend gestaltet, von Sebastian Peschko am Flügel verständnisvoll untermalt. Die Platte verdient die Aufmerksamkeit der Brahms-Freunde.

(Grammophon 67 538 LM.)

Eine ehemals ungemein beliebte Ouvertüre, die zu Donizettis „Regimentstochter", erweckt Paul van Kempen mit den Dresdner Philharmonikern mit bemerkenswerter rhythmischer Delikatesse zu neuem Leben. Die von jeglichen Problemen unbelastete Musik hat eine innere Haltung, die gewinnend ist. Die saubere, von starkem klanglichen Empfinden getragene Wiedergabe ist bestechend.

(Grammophon 15 301 EM.)

Besprochen von Herbert Gerigk.

* Das Musikleben der Gegenwart *

Das Nationalsozialistische Sinfonieorchester einmal anders gesehen

Von Rudolf Sonner, Berlin

Seit dem 1. April 1936 unternimmt das Nationalsozialistische Sinfonieorchester Konzertreisen für die NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" im ganzen deutschen Reichsgebiet. Neben den sinfonischen Konzerten gehören Werkkonzerte und Konzerte für die Jugend zu seinem Arbeitsgebiet. Der nahezu 100 Musiker umfassende Klangkörper ist das schlagkräftigste Werkzeug, das das Reichsamt Feier-

abend bei seiner kulturpolitischen Arbeit einzusetzen hat. Am 30. Januar d. J., dem siebenten Jahrestag der Machtergreifung, gab das NSSO. sein tausendstes Konzert im großen Musikvereinssaal zu Wien, jener Stätte, an der die hervorragendsten Komponisten und Dirigenten gewirkt haben, angefangen von Beethoven bis Brahms.

Zehn Jahre ist es nun her, seit das NSSO. ins Leben gerufen wurde. Es war das erste Orchester, das im Dienste der Partei stand. Am 10. Januar 1932 trat es zum ersten Male im Zirkus Krone in München vor die Öffentlichkeit, nachdem das für den Dezember 1931 geplante Konzert von der damaligen bayrischen Systemregierung verboten worden war. Im Jahre 1933 folgte eine Konzertreise durch Italien, wobei in 19 Städten erfolgreich musiziert wurde. Zuvor hatte das NSSO. bereits eine erfolgreiche Gastspielreise durch Ungarn absolviert. Seit der Übernahme des Orchesters durch die NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" war das durchschnittliche Jahrespensum ungefähr 250 Konzerte.

Als juristische Person ist das NSSO. ein eingeschriebener Verein mit Reichsminister Rudolf Heß als Vorsitzendem. Innerhalb der NSDAP. bildet das Orchester eine eigene Ortsgruppe. Die Geschäftsstelle des Orchesters befindet sich in München, Jägerstr. 30. Von dieser Zentralstelle aus zusammen mit dem Reichsamt Feierabend wird die Organisation der Konzertreisen bis in alle Einzelheiten hinein festgelegt. Der Außenstehende kann sich keinen Begriff machen von den komplizierten Vorarbeiten, die geleistet werden müssen, um einen reibungslosen Einsatz zu gewährleisten.

Da gilt es rechtzeitig Termine und Orte festzulegen im Einvernehmen mit den Gau- und Kreisdienststellen von KdF., von den Propagandawaltungen der DAF. und der Propagandaleitung der NSDAP., um von vornherein alle Schwierigkeiten auszuschalten. Die endgültige Festlegung erfolgt dann, nachdem der Finanzwart und der Organisationsleiter des NSSO. die Gaudienststellen und die jeweiligen Spiel- und Quartierorte besucht haben.

Eine wichtige Vorarbeit ist die Beschaffung der Quartiere für die Musiker und das Begleitpersonal. In der Regel bezieht das Orchester ein Standquartier und bespielt von hier aus abstechermäßig die vorgesehenen Spielorte. Es ist dafür Sorge getragen, daß die Entfernungen zwischen Quartier und Spielort nach Möglichkeit 40 Kilometer nicht übersteigen.

Dem NSSO. stehen für seine Reisen drei große Personenomnibusse, ein Instrumentenwagen und ein Transportwagen für Gepäck- und Notenmaterial zur Verfügung.

Die Fahrer und das Begleitpersonal unterstehen dem Fahrmeister Hans Schuster, einem echten „Kölner Jungen", der wegen seines rheinischen Dialektes von den meist aus Bayern stammenden Musikern gern und oft gehänselt wird. Er bekleidet seinen verantwortungsvollen Posten seit 1936. Zuvor war er 12 Jahre beim Rheinischen Städtebund-Theater gewesen. Nach seiner Meinung kann man viel besser mit Musikern als mit Schauspielern auskommen.

Es gehört zum Aufgabengebiet des Fahrmeisters, die jeweilige Reiseroute vorher genau auszuarbeiten. Dies geschieht an Hand von Karten. Er bestimmt danach die Abfahrtszeiten und berechnet die Ankunft voraus. Dies ist wichtig, weil da und dort vor den Konzerten noch Proben stattfinden müssen. Fernerhin hat er darüber zu wachen, daß Gepäck, Instrumente, Notenpulte usw. rechtzeitig verladen werden und daß diese wiederum rechtzeitig am Bestimmungsort eintreffen. Jeder Fahrer erhält einen Zettel, auf dem alles genau bekanntgegeben ist, vor allem aber die Rufnummer des anzusteuernden Stabshotels, damit im Falle eines Unfalles oder sonstiger unvorhergesehener Stockungen eine sofortige Verständigung möglich ist. Im allgemeinen fahren die Wagen immer zusammen in entsprechenden Abständen, damit notfalls sofort gegenseitige Hilfe möglich ist.

Wie notwendig diese Sicherheitsmaßnahme ist, konnte ich selbst erfahren, als ich in diesem Frühjahr das NSSO. auf seiner Gastspielreise durch den Gau Westfalen-Nord begleitete. Wir fuhren abends nach dem Konzert im Metropol-Theater in Rheine wieder in unser Standquartier in Münster in Westf. zurück. Infolge des einsetzenden mit Regen untermischten Schneefalles geriet unser Wagen auf der stark überhöhten Straße beim Ausweichen vor einem nicht abgeblendeten entgegenkommenden Wagen kurz vor Münster ins Schleudern und fuhr gegen einen Baum. Es ging mit einigen Schürfungen und Prellungen ab, aber wir lagen da und konnten nicht weiter. Zwar versuchte der inzwischen uns einholende Instrumentenwagen, den Omnibus wieder flott zu kriegen; allein es blieb bei den Versuchen. Schließlich fuhr er nach Münster und schickte uns einen anderen Omnibus. Von solchen kleinen Zwischenfällen abgesehen ist jedoch der Fahrplan immer so aufgestellt, daß eine fast hundertprozentige Sicherheit besteht, daß die Konzerte stattfinden können.

Die Steuerung eines solchen mit Rohölmotor von 90 PS ausgestatteten 10 Meter langen Wagens erfordert schon einige Geschicklichkeit. Deshalb werden auch nur bewährte und vertraute Fahrer eingestellt, die zudem alle gelernte Mechaniker sind.

Die Wagen werden außerordentlich sorgfältig gepflegt. Sie werden stets auf ihre Leistungsfähig-

keit geprüft, der Verschleiß kontrolliert. Bei längeren Fahrpausen werden sie überholt und auf der Hebebühne Bremsen, Schrauben usw. nachgesehen. Zur Vorbereitung eines Konzertes gehört auch die Propaganda. Um sie schlagkräftig zu gestalten, werden den einzelnen Gaudienststellen Plakate vom Reichsamt „Feierabend" geliefert. Die Organisationsleitung des NSSO. stellt Artikel und Matern für Zeitung und KdF.-Hefte, Bilder des Orchesters und seiner Dirigenten. Auch der Rundfunk wird eingespannt, der in Ansagen auf die Konzerte hinweist. Je nach Vereinbarung können auch Konzerte übertragen werden. Zweckmäßig ist auch die Verteilung von Flugzetteln. Am Konzertabend selbst erhalten die Besucher die Vortragsfolge gedruckt, wobei auf der Rückseite nicht selten Erläuterungen über Komponist und Werk sind. Zahlreiche Werke, die das NSSO. spielt, sind auch auf Schallplatten aufgenommen worden, so daß der Hörer zu Hause Gelegenheit hat, das eine oder andere Werk jederzeit wieder spielen lassen zu können. Es ist selbstverständlich, daß bei der Programmgestaltung die Wünsche der Gau- und Kreisdienststellen weitgehende Berücksichtigung finden.

Ein so großer und komplizierter Klangkörper wie das NSSO. kann nur in entsprechenden Sälen wirkungsvoll zur Geltung kommen, deshalb gehört auch die Prüfung der Saalfrage zu den wichtigen Vorarbeiten einer guten örtlichen Organisation. Auch Aufenthalts- und Garderoberäume für die Orchestermitglieder müssen vorhanden sein. Bühne oder Podium müssen so hergerichtet sein, daß das Orchester auch unbehindert spielen kann und die einzelnen Streicher- und Bläsergruppen zweckmäßig plaziert werden können. Es liegt im Interesse der Veranstalter, daß in kalten Jahreszeiten der Konzertsaal ordentlich geheizt ist. Auch muß für zweckmäßige Beleuchtung gesorgt sein. Notenpulte, Podium und Dirigentenpult werden vom Orchester gestellt.

Die musikalische Leitung hat seit Bestehen des Orchesters GMD. Franz Adam. Seine Musiker sprechen von ihm nur als von ihrem „Vatt'r". Er ist aber auch wirklich wie ein Vater zu ihnen. Unterwegs kümmert er sich für jeden, wie er untergebracht ist, auch für persönliche Wünsche und Sorgen hat er immer ein offenes Ohr. Es ist deshalb nicht verwunderlich, daß er von ihnen allen geliebt und verehrt wird. Aber auch aus dem Publikum fliegen ihm die Herzen in Verehrung und Bewunderung zu. Wer diesen weißhaarigen Dirigenten mit dem markant geschnittenen Kopf vor seinem Orchester erlebt hat, wird in nie mehr vergessen. Hier offenbart sich energiegeladener Wille mit reifer Künstlerschaft. Dies zeigt sich auch in den Proben. Er ist kein Pedant der Proben. Er verliert sich auch nicht in Kleinarbeit. Mit staunenswerter Ruhe und Überlegenheit führt er das Orchester. Er ist auch kein Dirigent der großen Geste. Ein Blick genügt, um das Orchester völlig mitzureißen. So erzielt er Spannungen von dramatischer Wucht, geladen von stärksten Klangenergien. Neben seiner Verehrung für Beethoven hat er eine große Liebe für die süddeutschen Meister Bruckner und Reger.

Ihm zur Seite steht Staatskapellmeister Erich Kloß. Er ist gewissermaßen eine Entdeckung von Adam. Kloß, der seine ersten musikalischen Kenntnisse in der Stadtpfeife erwarb, war bereits mit 14 Jahren Schüler des Leipziger Konservatoriums. Mit 16 Jahren wirkte er an einem Operettentheater mit, siedelte später nach München über. Während seiner Tätigkeit als Kaffeehausmusiker studierte er bei dem Klavierpädagogen Langenhan. Im Reichssender München dirigierte er zuerst das Kammerorchester, später auch das große Orchester. Dazwischen liegen Reisen als Konzertpianist und schließlich die Gastspielreise nach Italien mit dem NSSO. In den folgenden Jahren ist Kloß gleichzeitig tätig als Dirigent im Rundfunk und als Prober beim NSSO. Bei Übernahme des Orchesters durch die NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" wird Kloß zweiter Kapellmeister. Bei der Probe erweist er sich als gewissenhafter Erzieher des Orchesters. Es wird bei ihm gründlich studiert. Er ist ein ausgezeichneter Strauß-Dirigent. Die Musiker schätzen ihn, weil sie in seinen anregenden Proben viel lernen. Ein besonderes Charakteristikum seines Musizierens ist die Herausarbeitung der rhythmisch-dynamischen Effekte. Über Werkkonzerte befragt, hat er mir geantwortet, daß diese immer viel größeren und nachhaltigeren Eindruck hinterlassen als im Konzertsaal. Nach Feierabend will der Arbeiter seine Ruhe haben und über sich selbst verfügen können. Kloß erzählt: „die stillstehenden Maschinen machen auf mich immer einen starken Eindruck. Wo der Genius der deutschen Musik spricht, müssen die Maschinen schweigen!" In diesem Frühjahr ist Kloß vom Führer zum Staatskapellmeister ernannt worden. Kloß spricht immer in Verehrung von GMD. Adam, der ihm den Boden geschaffen hat, auf dem er sich entfalten konnte. Zu den Mitbegründern des NSSO. gehört der Orchestervorstand Josef Zaus. Er hat damals unter Oberleutnant Dux den Marsch auf die Feldherrnhalle mitgemacht und ist Träger des Blutordens. In der größten wirtschaftlichen Notzeit war die Interessengemeinschaft deutscher Musiker ins Leben gerufen worden, die sich bewußt in Gegensatz zum ersten Musikerverband stellte. Er scharte freistehende Musiker um sich, die sich zu einer Arbeitsgemeinschaft zusammenfanden und Adam als Dirigenten erkoren. Im Herbst 1931 trat das Orchester geschlossen in die NSDAP. Zunächst hatte das Orchester nur ideelle Unterstützung, dann folgten Verträge mit dem Rundfunk. Von 1933 ab konnten

Konzertreisen in Omnibussen unternommen werden. [D]ie erste Konzertreise größeren Stils war die Badenreise, die mit Unterstützung der NS.-Kulturgemeinde durchgeführt wurde. Zaus erzählt gern von den Entstehungszeiten des Orchesters und von den ersten nachhaltigen Erfolgen der jungen Orchestergemeinschaft. Zaus, der ursprünglich Geiger war, ist durch Prof Knappe zur Oboe gekommen.

Konzertmeister Franz Meyer gehört ebenfalls zu den Gründern des NSSO. Musik liegt ihm als väterliches Erbe im Blut. Sein Vater war schon Musiker, sein Großvater Stadtpfeifer in der Oberpfalz und der Urgroßvater war Schuster und Musiker zugleich. Reich sind seine Erlebnisse, von denen er gern erzählt.

Eine prachtvolle Musikernatur ist der erste Konzertmeister des NSSO., Kammervirtuose Michael Schmid. Er begann sein musikalisches Studium (Violine und Klavier) bei Prof. Kilian in München. In Musiktheorie war er Schüler von Klose. Nach seiner militärischen Dienstzeit (1917—1919) gehörte er dem Schachtebeck-Quartett, Leipzig, an, später leitete er das Leipziger Trio. Schmid kam 1936 zum NSSO. Er ist besonders erfreut über die Möglichkeit solistischer Betätigung und überhaupt über die spätere Wirkung der Kulturarbeit, die ihm stets neuen Auftrieb gibt.

Eine Zierde des Orchesters ist der Solo-Cellist Philipp Schiede. Er studierte an der Akademie in München und wurde 1934 als Absolvent der Musikerklasse mit dem Felix-Rothe-Preis ausgezeichnet. Am Reichssender Königsberg begann er seine Laufbahn als Solo-Cellist und wurde von dort verschiedentlich von GMD. Adam als Solist verpflichtet. Auf Einladung von Mainardi gastierte Schiede in Rom. Dem NSSO. gehört Schiede seit dem Herbst 1938 an. Eine besondere Freude und künstlerische Genugtuung empfindet dieser junge außerordentlich begabte Musiker darüber, daß er in den Domen der Arbeit spielen kann. Die innere Bereitschaft und Aufgeschlossenheit des deutschen Arbeiters gerade der Musik gegenüber erfüllt ihn immer aufs Neue.

Das Instrument, das wegen seines königlichen Charakters von den Konzertbesuchern immer am meisten Bewunderung erregt, ist die Harfe. Ein Meister auf diesem Instrument ist Kuno Oßberger, der seit 1933 der Orchestervereinigung angehört. Er versieht gleichzeitig das Amt des Orchesterinspizienten. Nach dem Willen seines Vaters sollte er Kaufmann werden, allein die Musik zog

ihn in ihren Bann. Das Cello vertauschte er bald mit der Harfe. Aber neben der Musik hat er noch eine Leidenschaft: seine große Liebe gehört dem Marionettentheater. Während seiner Arbeitslosigkeit in der Systemzeit baute er sich selbst ein künstlerisches Marionettentheater. Viele erfolgreiche Aufführungen verhalfen ihm zu künstlerischem Ansehen und Brot.

Hier sei auch noch Konzertmeister Josef Kitscheneder genannt, der als 15jähriger Kriegsfreiwilliger im 2. Bayr. Inf.-Regiment diente und sich außer dem E. K. verschiedene andere Orden verdiente. Nach Beendigung des Weltkrieges setzte Kitscheneder seine Musikstudien fort, wirkte dann als Kapellmeister in Zürich und Konstanz. Auch er war ein Opfer der Arbeitslosigkeit, bis er 1930 sich dem NSSO. anschloß. Seither ist er Stimmführer der zweiten Geige. Er ist passionierter Bergsteiger und Skifahrer.

Es ist selbstverständlich, daß viele der Musiker eifrige Kartenspieler sind. Es besteht auch innerhalb des NSSO. ein Schachklub. Hier werden regelrechte Meisterschaften ausgetragen. Der beste Schachspieler ist GMD. Adam. Auch dem Fußballsport wird gehuldigt, und selbst auf den anstrengenden Reisen wird stets Frühgymnastik getrieben. Daß das NSSO. über eine ausgezeichnete Kammermusikvereinigung verfügt, ist leider viel zu wenig bekannt. Auch eine Schrammelkapelle ist da. Sie tritt bei Kameradschaftsabenden in Erscheinung. Ihre Seele ist Heinrich Eckermann, der virtuos die Handharmonika meistert.

Vieles und von vielen Orchestermitgliedern ließe sich noch berichten. Uns kam es darauf an, einmal das NSSO. anders zu zeigen, als man es gewöhnlich sieht. Diese „braunen Männer" bilden eine Kameradschaft im Dienst an der Musik, und nur durch diese Gemeinschaft ist es möglich, diese Leistungen zu erreichen. Die Freude, die sie mit ihren Darbietungen deutschen Volksgenossen bringen, ist ihnen der schönste Lohn für ihre anstrengenden Reisen von Stadt zu Stadt und Gau zu Gau.

Die Ernte der Münchener Sommerfestspiele

Es ist seit der Übernahme der Bayerischen Staatsoper unter die künstlerische Oberleitung Clemens Krauß' besonders dessen Methode der Anreicherung mit neuen, großzügigen Inszenierungen aufgefallen. In zweiter Linie aber auch das weite Ausholen mit den Vorbereitungen von den Frühjahrsmonaten an zum ersten feierlichen Höhepunkt hin am „Tag der Deutschen Kunst". Nicht zuletzt interessiert den Münchener Opernbesucher, der vielleicht seit vielen Jahren gewohnt war, mit zwei,

Wagner und Mozart gewidmeten, Abteilungen zu rechnen, die neuerliche Vielfalt dieser Festspiele. An Hand der von dem Chefdramaturgen Dr. Otto Ködel herausgegebenen, textlich und bildnerisch reich ausgestatteten „Dramaturgischen Blätter" ließ sich diesmal die Gruppierung unter den Geleitworten „Richard Wagner", „Mozart und Pfitzner", „Richard Strauß" und „Italienische Festwoche" vornehmen. In der Aufführungspraxis aber wechselten Meister und Werke in bunter Folge ab.

Drei neue Inszenierungen standen schon für den „Tag der Deutschen Kunst" bereit: „Die Entführung aus dem Serail", die schon früher mit stimmungsvollen Märchenbildern Ludwig Sieverts in der stilgerechten Inszenierung und unter der Spielleitung Rudolf Hartmanns mit Bertil Wetzelsberger als fein empfindendem Dirigenten herausgekommen war, „Arabella", deren zweiten Aufzug Hartmann mit Benützung der Drehbühne in einzelne intimere oder bewegbare Szenen aufgeteilt und doch in Verbindung gehalten hatte (Rochus Gliese war hier der in der Innenraum-Komposition und im Detail fesselnde Bühnenbildner) und schließlich das Hauptereignis in Anwesenheit des Führers, die Pariser Fassung des „Tannhäuser". Unleugbar ist die Rückkehr zum glänzenden Venusberg-Bacchanale und zur verstärkten dramatischen Position der Liebesgöttin eine mutige Tat, ganz abgesehen von der endgültigen Stellungnahme Wagners zu dieser Gestaltung, der damit Rechnung getragen wird. Der dionysische Taumel der Musik findet in der verschleierten Farbenpracht des Sievertschen Entwurfes, in den lebenden Bildern „Europa auf dem Stier", „Leda mit dem Schwan" und zahllosen Wirkungen der Choreographie Pia und Pino Mlakars nicht geringere Unterstützung als durch die leidenschaftliche Beschwörung der Venus, die eine Künstlerin wie Gertrud Rünger zur wahrhaft gefährlichen Gegenspielerin der Elisabeth machte. Überwältigend als Lösung eines der schwierigsten Probleme bot sich dem erstaunten Blick die ungeheuer weite, tiefe und aus durchbrochenen Umgängen und Galerien lichtvoll gewordene Wartburghalle. Der Einzug der Festgäste, Standartenträger, Trompeter und deren zwanglose Anordnung erfüllten jeden alten „Wunschtraum". Die Begeisterung, mit der Clemens Krauß, Rudolf Hartmann, Ludwig Sievert, den Mitwirkenden (u. a. noch Günther Treptow, Trude Eipperle, Ludwig Weber und H. H. Nissen), den Chören der Münchener und der Wiener Staatsoper und dem Orchester gedankt wurde, kannte denn auch keine Grenzen.

Den Auftakt zu den Sommerfestspielen bildete die Neuinszenierung von Richard Strauß' „Frau ohne Schatten" mit romantisch-phantastischen Bildern Ludwig Sieverts und wiederum unter der szenischen Oberleitung Rudolf Hartmanns und der außerordentlich stilverständigen musikalischen Führung Clemens Krauß'. Der Opernintendant hatte sich überhaupt die Direktion sämtlicher Straußwerke (außer den erwähnten „Salome", „Ariadne auf Naxos", „Friedenstag" und „Der Rosenkavalier") vorbehalten, was in Anbetracht seines freundschaftlichen Verhältnisses zu diesem Meister und der fortgesetzten Ehrung zu seinem 75. Geburtsfest ohne weiteres zu verstehen ist.

Den siebzigjährigen Hans Pfitzner feierte man durch mehrere Wiederholungen des unlängst neu inszenierten „Palestrina". Außer der „Entführung" erschien noch „Die Zauberflöte" mehrmals im Festspielplan, von Wagner-Werken neben „Tannhäuser" die „Meistersinger", „Lohengrin" und „Tristan und Isolde".

Die „Italienische Festwoche" (vom 5. bis 10. September) geriet in die ersten Ereignisse einer weltgeschichtlichen Auseinandersetzung. Sie wurde trotzdem durchgehalten, obgleich Gäste wie Maëstro Marinuzzi nicht in Aktion treten konnten und beispielsweise die Fertigstellung der Neueinstudierung von Ermanno Wolf-Ferraris „Die vier Grobiane" auf nicht geringe Erschwerungen stieß. Dieses musikalische Goldoni-Lustspiel ist nichtsdestoweniger nun in einem entzückenden „Commedia dellarte"-Stil der Inszenierung und Regie Hartmanns, köstlicher Bühnenbildatrappen und Vor- und Aufbaueinfälle Robert Kautskys und einer moussierend-witzigen Interpretation Clemens Krauß' geraten. Herzerfreuend aber auch die tolle und doch künstlerisch gebändigte Spiel- und Singlaune der Hann, Bender, Wieter, Karl Schmidt, Carnuth, Graf und der Damen Willer, Kern, Kruyswyk und Mihacsek. Dem anwesenden deutsch-italienischen Tondichter wurden Ovationen bereitet. „Tosca" (in italienischer Sprache), „Aida" und „Don Carlos" waren die übrigen auserwählten Opern dieser abschließenden Tage.

Wir müssen es uns versagen, die große Anzahl anderer verdienstvoller Sänger und Sängerinnen, darunter zahlreiche Gäste, namentlich zu erwähnen. Neben Clemens Krauß und Bertil Wetzelsberger war eine Reihe von Aufführungen der musikalischen Leitung Dr. Karl Böhms und Meinhard von Zallingers anvertraut.

Heinrich Stahl.

Oper

Mannheim: Mit einer durch die notwendigen Sicherheitsmaßnahmen für das Publikum gebotenen Verzögerung von einigen Wochen konnte das Nationaltheater seine 160. Spielzeit in vollem Umfange eröffnen. Die sprichwörtliche Theaterfreudigkeit der Mannheimer Bevölkerung bewährt sich auch in den ernsten Zeiten. Im Schutze unserer Wehrmacht und des Westwalles geht der Mannheimer ruhig seiner Arbeit nach, und in seinem geliebten Nationaltheater sucht er Er-

hebung und Entspannung nach dem verdoppelten Einsatz aller Kräfte im Alltag. Die Sicherheit des Publikums gebot gewisse Einschränkungen der Besucherzahl. Schon erschienen in den Tageszeitungen immer wieder Inserate, in denen Theaterfreunde, die zu spät gekommen waren, frei werdende Mieten suchten. Und gleich am Eröffnungstage mußten zahlreiche Volksgenossen an der Kasse wieder umgeschickt werden. Nichts kann besser das Vertrauen und die Ruhe der Bevölkerung dieser im Grenzgau Baden liegenden Stadt kennzeichnen.

Carl Elmendorff leitete die Eröffnungsvorstellung des „Fidelio", in der sich die neue Hochdramatische der Schillerbühne, Glanka Zwingenberg, rasch die Sympathien der Zuhörer ersingen konnte. Die unfreiwillige Pause vor der Eröffnung war zu gründlicher und vertiefender Probenarbeit ausgenutzt worden, und so ließ diese Aufführung ebenso wie die anderen ersten Opern dieses Spielwinters gesanglich, musikalisch und darstellerisch keinen Wunsch mehr offen. Der „Freischütz" wurde wieder in den Spielplan aufgenommen. Eine Neueinstudierung von Verdis „Troubadour" ließ die vom Staatstheater Oldenburg an das Nationaltheater neu verpflichtete Zwischenfachsängerin Ly Betzou als wertvollen Gewinn für das Ensemble erkennen. Als Ehrung des in diesem Jahre mit dem Leipziger Bach-Preis ausgezeichneten, in Freiburg lebenden Julius Weismann, der demnächst das 60. Lebensjahr vollendet, war seine neue Oper „Die pfiffige Magd", sein erster Versuch auf dem Gebiete der heiteren Spieloper, angesetzt worden. Das harmlos lustige, köstlich stillen Humor und zarte Lyrik vereinende Werk erfuhr unter der sorgsam ausgefeilten, liebevollen musikalischen Leitung von Dr. Ernst Cremer eine höchst erfolgreiche Wiedergabe. Mit der bunt bewegten, amüsanten szenischen Ausgestaltung dieser Oper stellte sich auch der neue Oberspielleiter der Oper, Erich Kronen, vor. Besonderen Anteil am Erfolg der Aufführung hatten Erika Schmidt in der Titelrolle und Hans Scherer als viel beschäftigter Herr Vielgeschrey.

Nach einer Pause von mehr als zehn Jahren erschien zum ersten Male auch wieder „Der Barbier von Bagdad" von Peter Cornelius im Spielplan. Carl Elmendorff hatte der von ihm geleiteten Aufführung die Bearbeitung von Felix Mottl zugrunde gelegt. Mit dem Regisseur Erich Kronen zusammen verlieh er dem Werk den einmaligen Zauber märchenhafter Phantastik und sonniger Heiterkeit, der immer wieder in seinen Bann zieht. Heinrich Hölzlin gab mit letzter Einfühlung und überlegenem Humor den „weisen Schwätzer" Abul Hassan wieder. Als Nureddin konnte Hans Tolksdorf, der neue lyrische Tenor des Nationaltheaters, unter Entfaltung seines großen und kultivierten Stimmmaterials einen vielversprechenden Anfang nehmen.

Carl Josef Brinkmann.

Konzert

Remscheid: „Musik im Kriege" ist das Geleitwort überschrieben, das die planmäßige Fortsetzung der kulturellen Arbeit in der bergischen Stadt rechtfertigt und mit Nachdruck auf die große Rede von Generalfeldmarschall Hermann Göring hinweist, der die kämpfende, die wirtschaftliche und die geistige Front als gleichberechtigt und gleichwichtig nebeneinander stellte. — Musik des Südens beherrschte die Vortragsfolge des ersten Sinfoniekonzerts, in dem Horst-Tanu Margraf das Bergische Landesorchester in seiner neuen Zusammensetzung in ausgezeichneter Spielform vorführen konnte. In Alfredo Casellas Divertimento „Scarlattiana" vertrat die junge römische Pianistin Nadina Ferreri den Klavierpart mit leichtem elastischen Anschlag. In der Bewältigung von Sgambatis Klavierkonzert stellte sie sich dann eine Aufgabe, die über ihre physische Kraft ging. Adriano Lualdis „Adriatische Suite", ein in dämmernden Farben gehaltenes Werk, das sich im Schlußsatz, einem virtuos instrumentierten dalmatinischen Nationaltanz, zu „organisiertem Lärm" steigert, und Strauß' „Don Juan" gaben dem Dirigenten Gelegenheit zur Entfesselung einer triebhaften Leidenschaft, die in ihrer Überschwenglichkeit mitriß. Der Solist des zweiten Sinfoniekonzerts war Rudolf Bockelmann, der in Arien von Händel und Liedern von Loewe und Pfitzner als dramatischer Gestalter das Podium zur Bühne verwandelte. Die Aufführung von Friedrich Kloses „Präludium und Doppelfuge c-moll für Orgel mit Choral für Bläser nach einem Thema von Anton Bruckner" hatte als Bereicherung der Literaturkenntnis vielleicht Bedeutung. Erst in dem durch den fanfarenhaften Einsatz der Bläser gesteigerten Ausklang gewinnt das formgewandte und spielerisch allzusehr in die Breite gezogene Werk eine gewisse Wirkung. Werner Hasenclever war an der Orgel auf einen klanglich klar gegeneinander abgesetzten Registerausgleich bedacht. In klanggesättigter Wiedergabe erklangen Gottfried Müllers „Morgenrot"-Variationen. Beethovens Fünfte Sinfonie war das Hauptwerk des von Margraf mit formsicherer Überlegenheit geleiteten Konzerts.

Friedrich W. Herzog.

Solingen: Für den zum Heeresdienst eingezogenen Städtischen Musikdirektor Werner Saam schwingt jetzt der Staatliche württembergische Musikdirektor Artur Haelssig den Taktstock. Haelssig ist ein Musiker, der weiß, was er will, und dieses Wissen um den Stil eines Werkes auch den Musikern mitzuteilen versteht. Nachdem er sich zunächst in einem volkstümlichen Konzert unter der Schlagzeile „Orchestermusiker als Solisten" als gewandter Begleiter der Solospieler des Niederbergischen Landesorchesters vorstellen konnte, übernahm er die Erstaufführung von Kurt Thomas' Oratorium „Saat und Ernte", das in seiner gewollten Originalität nicht eben dankbar oder musikalisch ergiebig ist. Um so erfreulicher erschien der Auftakt dieses Konzertes mit der Uraufführung von Otto Siegls „Pastoral-Ouvertüre". Siegl (geb. 1896) hat besonders auf dem Gebiet des zeitgenössischen Chorschaffens eine fruchtbare Vielseitigkeit entfaltet. Die Pastoral-Ouvertüre mit der Opuszahl 108 (!) breitet ein musikgewordenes Naturspiel aus, das in der klaren faßbaren Melodik und in der festen Rhythmik lebensfroh ausklingt. Ein alter älplerischer Hirtenruf und eine Walliser Alphornweise sind die Grundthemen des kunstvoll und farbig im Sinne der Romantik durchgearbeiteten Werkes, das sich vor jedem falschen Pathos hütet und die Gedanken so schlicht entwickeln läßt, wie es der ländliche Vorwurf verlangt.

Friedrich W. Herzog.

* Zeitgeschichte *

Paul von Klenaus Ballett „Klein Idas Blumen" wurde jetzt wieder in den Spielplan der Wiener Staatsoper aufgenommen und hatte den stürmischen Erfolg, der diesem Werk seit der Erstaufführung treu ist. Das Werk ist bisher allein an der Wiener Staatsoper 73mal gespielt worden.

In festlichem Rahmen eröffnete das Stadttheater Aachen unter Leitung seines neuen Intendanten Otto Kirchner die Spielzeit mit Wagners „Tannhäuser" unter der musikalischen Leitung von Herbert von Karajan in der Inszenierung von Anton Ludwig.

Der Reichsmusikkammer wurden aus Kreisen der deutschen Musikinstrumentenwirtschaft 1000 Mundharmonikas und 1000 Schallplatten für die Soldaten unserer Wehrmacht zur Verfügung gestellt. Die Verteilung der Spende erfolgt im Einvernehmen mit den zuständigen militärischen Dienststellen.

Das Magdeburger Kade-Streichquartett, das sich durch die von der NSGem. Kraft durch Freude veranstalteten Kreuzgang-Konzerte und Musikfeste einen weit über unseren Gau gehenden Namen erworben hat, wird künftighin in jedem der in Magdeburg stattfindenden KdF.-Kammermusikabende (Kreuzgang-Konzerte und Meisterkonzertring) eine moderne aber volkstümlich kammermusikalische Uraufführung bringen. In Frage kommen Streichquartette, Streichtrios, Klaviertrios, Lieder mit Streichquartett, Bläser-Kammermusik oder dergl. Unverbindliche Zusendungen von Werken sind an die Kreisdienststelle der NSGem. Kraft durch Freude, Magdeburg, Otto-v.-Guericke-Str. 6, erbeten.

Das seltene Zusammentreffen seines sechzigjährigen Geburtstages und seines vierzigjährigen Dienstjubiläums feierte am 24. Oktober der bekannte Bühnenvermittler Otto Rothe. Ihm verdanken unzählige Künstler ihren Aufstieg.

GMD. Volkmann, Duisburg, hat soeben einen Zyklus von 3 Beethovenkonzerten mit großem Erfolg vor ausverkauftem Hause beendet. Solisten waren: Alfred Lueder, Bremen, Prof. M. Strub, Berlin, H. W. Elschenbroich, Berlin.

Die Sinfonie d-moll Werk 15 von Hans Wedig gelangt am 2. November im Leipziger Gewandhaus durch Prof. Hermann Abendroth zur Uraufführung. Weitere Aufführungen sind in Berlin, Essen und Mülheim.

Max Schönherr, dessen „Bauernmusi' aus Oesterreich" und „Perpetuum mobile" zu den erfolgreichsten Orchesterstücken der Gegenwart gehören und vor allem auch in Amerika, den nordischen Staaten, der Schweiz und auf dem Balkan zum ständigen Repertoire der Rundfunkstationen gehören, hat nach Motiven des verstorbenen steirischen Komponisten Gauby „Rosegger-Ländler" für Streichorchester und Harfe geschrieben.

Die altitalienische Choroper „L'Amfiparnaso" von Orazio Vecchi, in der Neubearbeitung von Perinello, wird nach dem sensationellen Erfolg der ersten konzertanten Aufführung in Bielefeld dort nochmals wiederholt und dann auch in Berlin gesungen. Auch die Wiener Aufführung wird wiederholt, ferner stehen Aufführungen in Nürnberg und Hamburg bevor.

Zum Gedenken an Hans von Bülow, der in den Jahren 1880—1885 in Meiningen Hofkapellmeister war, fand in Meiningen eine Morgenfeier statt, in der die in Berlin lebende Witwe des Meisters einen die Zuhörer fesselnden Vortrag über das Leben und Wirken Hans von Bülows hielt. Die Meininger Landeskapelle unter Leitung von Carl Maria Artz spielte aus „Vier Charakterstücke" für Orchester, op. 23, von Hans von Bülow Nr. 1 und 2. Im Anschluß an die Morgenfeier wurde eine Gedenktafel für Hans von Bülow am früheren Wohnhause, Charlottenstr. 4, enthüllt.

In Wien wurde eine Konzertdirektion unter der Firma Ostmärkische Konzertdirektion Erich Künanz, Wien, der die staatliche Konzession für Vermittlung, Besorgung und Unternehmung erteilt wurde, errichtet; der Inhaber ist der ehemalige Referent für Musik und Konzertwesen bei der Gaudienststelle München-Oberbayern der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude".

Die Stadt Düsseldorf führt in diesem Winter, wie vorgesehen, acht Stunden der Musik durch, die von dem städtischen Musikbeauftragten GMD. Prof. Balzer eingerichtet sind. Die erste Stunde der Musik hat unter außergewöhnlichem großen Andrang bereits stattgefunden. Mitwirkende waren das Düsseldorfer Pianistenehepaar Dr. Hans Hering und Else Hering-Topfmeier mit Reger und Mozart sowie das Queling-Quartett mit Beethoven.

Der Pianist Max Martin Stein ist als Leiter einer Klavierklasse an die Breslauer Schlesische Landesmusikschule berufen worden.

Nachdem bisher an der Musikhochschule in Weimar nur die Orchesterschule weitergeführt werden konnte, der übrige Hochschulbetrieb aber zunächst eingestellt war, ist durch Verfügung des Reichserziehungsministeriums die Wiedereröffnung der Hochschule für Musik zu Weimar in vollem Umfang gestattet worden.

Herausgeber und Hauptschriftleiter:
Dr. habil. Herbert Gerigk, Berlin-Halensee, Joachim-Friedrich-Straße 38
Für die Anzeigen verantwortlich: Walther Ziegler, Berlin O 34
Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.
Verlag: Max Hesses Verlag, Berlin-Halensee
Druck: Buchdruckerei Frankenstein G. m. b. H., Leipzig. Printed in Germany.

Die Musik

Organ der Hauptstelle Musik beim Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP.
Amtliches Mitteilungsblatt des Musikreferats im Kulturamt der Reichsstudentenführung
Mitteilungsblatt der Berliner Konzertgemeinde
Herausgeber: Dr. phil. habil. Herbert Gerigk, Reichshauptstellenleiter

32. Jahrgang | Dezember 1939 | Heft 3

Urtext und Bearbeitung im Notendruck

Von Hans Hering, Düsseldorf

Innerhalb der allgemeinen Sichtung und neuen Wertbegründung des uns überlieferten Kulturgutes ist unbedingte Gewissenhaftigkeit eine der wesentlichsten Voraussetzungen. Wissenschaft und Technik wirken in vollem Einsatz zusammen, um z. B. in der bildenden Kunst die ursprüngliche Gestalt von allen Zusätzen nachträglicher Entstellung durch Übermalung usw. wiederzugewinnen; beim Nachbildwesen zeigen sich größte Anstrengungen, dem Vorwurf bis in die letzten Feinheiten getreu zu bleiben. In Baukunst und Plastik gilt die Freilegung ursprünglicher Formen als vornehmste Pflicht gegenüber den Schaffenden, wie überhaupt der Begriff „Pietät" in der gesamten Kulturpflege eine strengere, aber gerechtere Bedeutung erhalten hat. Nicht zuletzt spiegelt sich dieses Bestreben in der erhöhten Bedeutung wider, die der Quellenkunde innerhalb der gesamten Kunstwissenschaft beigemessen wird.

Im Lebenskreis der Tonkunst gelangen diese an sich so selbstverständlichen Forderungen ungleich mühevoller zum Durchbruch. Gerade in der Breite des Alltags widersetzen sich starre Gewohnheiten der letzten Vergangenheit in mehr als einer Hinsicht jenen Umwandlungen, die sich erst recht aus der Besinnung auf die neuen Aufgaben unserer Zeit als notwendig erweisen. Neben der umfassenderen Begründung des musikalischen Vortrags und seiner Rechtfertigung innerhalb der Musikpflege verlangt mit gleich nachdrücklichem Anspruch die Druckwiedergabe der Musikwerke eine Bereinigung von Schlacken, die selbst billigen Grundsätzen einer sorgfältigen Quellenpflege schon geradezu Hohn sprechen. Durch nichts ist der auch heute noch in weitesten Kreisen gültige Zustand — um nicht zu sagen Mißstand — anschaulicher gekennzeichnet als durch die Tatsache, daß die überwiegende Mehrzahl der allgemein bevorzugten Literatur überhaupt nicht in der gültigen Niederschrift des Komponisten zu erwerben ist, wenn man nicht gerade zu den Gesamtausgaben greifen will. Stets macht sich — meist schon mit deutlicher Genugtuung auf dem Titelblatt — jene Zwischenschaltung bemerkbar, die sich als „kritisch", „revidierend" oder „instruktiv" vorstellt. Bei näherem Zusehen aber nehmen diese Eingriffe dann Formen an, die oft genug nicht nur diese bescheidene Absicht vermissen lassen, sondern ihre vermeintliche Hilfe gar zu einer durch nichts zu rechtfertigenden Anmaßung ausarten lassen. Weit über die ursprüngliche Absicht der Spielhilfe

durch Fingersatzbezeichnung usw. hinaus sind alle Fragen des musikalischen Vortrags, von der Zeitmaßangabe über die Benennung der Stärkegrade bis in die Aufzeichnung der Stimmführung hinein im heute gültigen Druckbild vom Herausgeber mit beeinflußt. Dabei sind aber auch noch die nachträglichen Zusätze so mit den ursprünglichen Angaben des Komponisten verquickt, daß sie im Druckbild überhaupt nicht mehr voneinander unterschieden werden können.

Welches Entsetzen würde wohl ein „kritischer" Herausgeber auslösen, der in einer Goethe-Ausgabe eine willkürliche Textänderung in den Druck einschalten würde? Ebenso eindeutig würde man wohl den Versuch verurteilen, wenn bei der Wiederherstellung eines Gemäldes Farbtöne oder Helligkeitsstufen beliebig abgewandelt würden. Hier überall herrscht bedingungslos das Gesetz strengster Treue in der peinlich gewahrten Gewissenhaftigkeit gegenüber dem Kunstwerk. Wie anders im Gegensatz hierzu das Verhalten beim Notendruck unserer Meister! Welches Recht könnte begründen, wenn etwa in Beethovens Klaviersonaten immer wieder Änderungen in den oberen Lagen vorgenommen werden, damit nur ja die sklavische Übereinstimmung von Exposition und Reprise gewahrt ist? Gerade an solch überheblichem, technischem Fortschrittstolz gegenüber dem damaligen kleineren Tastenumfang beweist sich doch der Satz, daß Grenze Reichtum bedeutet, abgesehen davon, daß hier in Wirklichkeit doch der tiefere Grundsatz der tonalen Quintbeantwortung seine bisher übersehenen Auswirkungen zeigt. Oder was würde Brahms wohl sagen, wenn er in einer der meist verbreiteten Ausgaben seiner Klavierwerke an einer Stelle den Zusatz fände: „Der Herausgeber empfiehlt aus Gründen der Klangschönheit (!) die Benutzung der kleinen Noten"? Darüber hinaus finden sich dann in erdrückender Vielzahl all jene „Bearbeitungen", die eine bestimmte, voreingenommene Anschauung in das Druckbild hineinzutragen bemüht sind, sei diese nun die Absicht, die formale Gliederung zu betonen, eine neue Phrasierung aufzuzeigen oder womöglich das Klangbild neu darzustellen. All diese in der Endabsicht weniger „ad usum delphini" als „soli interpretatori gloria" veranlaßten Ausgaben unterscheiden sich in der Zuverlässigkeit höchstens durch ihre mehr oder weniger entscheidende Entfernung vom Original.

Geradezu ins Maßlose aber steigt die Verwirrung bei der Wiedergabe von Werken vorklassischer Zeiten, die allen Herausgebern als eine beliebte Zielscheibe für ihre Auffassungen und Lehrmeinungen erscheint. So könnte man die Entwicklung des Bach-Bildes herauslesen aus der zahlreichen Sammlung von Werkausgaben, die von der buntesten Ausmalung bis zur herbsten Schwarzweißzeichnung alle Zwischentöne der wechselnden Verhältnisse durchmessen.

Diese wenigen Hinweise belegen schon zur Genüge den Umfang der entstellenden Eingriffe in die Druckgestaltung unserer musikalischen Meisterwerke. Wenn man dazu bedenkt, daß all jene zwingenden Notwendigkeiten — wie z. B. der Grundsatz der Oktavierung bei vorklassischen Werken oder die durch die Einführung der Kreuzsaiten bedingten Gewichtsverschiebungen innerhalb der Lautstärken des Baßregisters — nur selten berücksichtigt wurden, so verstärkt sich der Zweifel an der Unerläßlichkeit des Bearbeitungswesens nur desto mehr. Wie fest diese Vergewaltigungen in der an Starre grenzenden Überlieferung unserer allgemeinen Musikpflege wurzeln, läßt sich schon an den Schwierigkeiten ermessen, mit denen sich die sogenannten „Urtextausgaben",

die im Auftrag der preußischen Akademie der Künste veranstaltet werden und sich allerdings bisher nur auf wenige Werksammlungen erstrecken, durchzusetzen vermögen. Dem gleichen Widerstand begegnet auch heute noch die einzige Ausgabe, die als Vorläuferin dieser Sammlungen bezeichnet werden kann: die der Bachschen Klavierwerke durch Hans Bischof, vor nahezu sechzig Jahren herausgekommen. Hier ist eine umfassende Textkritik mit all den praktischen Hilfen für den Spieler vereinigt, die die wahre Bescheidenheit der großen Leistung auszeichnen. Gerade dieses Gegenbeispiel der Bischofschen Bach-Ausgabe zeigt den weiten Abstand, der die meisten übrigen Herausgeber von dem Standpunkt der Gewissenhaftigkeit trennt. An die Stelle der Verantwortung tritt bei ihnen der Ehrgeiz der „persönlichen Note" ihrer „Auffassung". Es ist an sich belanglos, in welchem Umfang diese individuelle „Auffassung" begründet werden kann, denn ihre Ansprüche gehören nicht in die Drucklegung der eigentlichen Werkgestalt, sondern höchstens an den Rand oder in den Anhang als „Kommentar"! Doppelt verwerflich aber, wenn diese „Großzügigkeit" sich noch mit Leichtsinn paart oder gar von der Gewinnsucht geleitet wird. Ist es doch eine der seltsamsten Erscheinungen unseres Verlagswesens, daß die „bearbeiteten Ausgaben" zu weit niedrigeren Preisen im Handel sind als die „Urtextausgaben".

Kommt in diesem äußeren Preisverhältnis schon zum Ausdruck, welche Wiedergabe sich fast ausschließlicher Bevorzugung nicht nur bei Laien, sondern gerade auch bei Musikern erfreut, so zeigt sich anderseits in dieser weiten Verbreitung jene auch heute noch wie je gültige Überbewertung des „Interpreten". Kann es schon nicht anders als feige bezeichnet werden, wenn ein Spieler seine eigene Verantwortungslosigkeit mit der Haftung der „höheren Autorität" bemäntelt, so ist dabei schon ganz allgemein zu verurteilen, daß nicht die höchste Instanz, nämlich der Komponist selbst und seine ganz eindeutige Weisung zum alleinigen Maßstab aller nachschaffenden Leistung gewählt wird. Über die von ihm offengelassenen Freiheiten hinaus gibt es keine „Auffassung", der man das Recht zugestehen darf, an diesen Grundfesten zu rütteln. Hier gilt allgemein und immer, was Hans Pfitzner einmal (1914) für die Gestaltung des „Freischütz" verlangte: „Bei der Wiedergabe eines solchen Meisterwerkes müßte gelten, was vor Gericht beim Schwören gilt, daß man nichts wegläßt und nichts hinzufügt." Es bedarf heute bei solcher Richtigstellung gar nicht mehr des Hinweises auf den Liberalismus, der solche Zutaten und Absichten von „Persönlichkeiten" nicht nur zuließ, sondern womöglich noch anregte und gar zu gegenseitiger Übertreibung Anlaß gab.

Keineswegs soll mit der geforderten Reform der Anteil der Persönlichkeit im Akt der Werkgestaltung geleugnet werden, nur das Ausmaß ihrer Mitwirkung ist notwendig wieder in jene Schranken zu bannen, die der Einordnung und dem Verantwortungsbewußtsein zu entsprechen vermögen. Unser Meisterwerk ist kein Tummelplatz für die Geltungsgelüste oder Eigenbröteleien intellektueller Phantasten. Der wahre Wert der Persönlichkeit erweist sich auch hier aus der Anerkennung des höheren Gesetzes, nicht aus seiner Mißachtung. Wer allerdings auch heute noch diese Beschränkung mit dem Vorwurf ihrer Herleitung aus bloßem „Philologismus" für sich ablehnt, beweist damit nur desto deutlicher seine Herkunft aus Kreisen, denen die Ehrfurcht eine unbekannte Tugend blieb.

Der angedeutete Zustand wirkt im Klavierwerk besonders nachteilig. Gerade auf die-

sem von der Vergangenheit am ausgiebigsten gepflegten Musiziergebiet lassen sich dann auch unschwer die Gründe erkennen, die zu den geschilderten Ausmaßen der Bearbeitungen Anlaß gaben: sie liegen fast ausschließlich im Bereich der früheren Methoden der Musikerziehung. Besonders bei der fachlichen Berufsschulung des Nachwuchses zeugten sich diese Mängel von Generation zu Generation fast besinnungslos fort. Statt den jungen Studierenden die höchste und einzige Autorität der vom Komponisten festgelegten Werkgestalt als das alleinige Ziel ihrer vermittelnden Pflichten vorzustellen, baute man vor ihnen bestimmte Vorbilder der Nachgestaltung auf. Der pädagogische Eifer erschöpfte sich bis zur Trennung in genau umrissene Lagerbildung bei der Entscheidung, ob die Ausgabe von d'Albert oder Bülow vorzuziehen sei; man übersah geflissentlich, daß es sich bei diesen beiden Standpunkten keineswegs um eine grundsätzlich-künstlerische, sondern nur kunstanschaulich-methodische Bedeutung von untergeordneter Tragweite handelte (als die sie übrigens von der Mehrzahl der zielbewußten Herausgeber auch bezeichnet wurde!). Statt der jungen Mannschaft den Weg in den Geist der Schöpfungen unmittelbar zu ebnen, setzte man ihr eine Brille auf, die nicht etwa den Blick auf die eindeutige Klarheit der vom Komponisten stammenden Wegezeichen zu schärfen vermochte. Damit kann natürlich keine Selbständigkeit im Bekenntnis zum Werk und zu seiner Gestaltung aus seinen eigenen Gesetzen erwachsen. Das Gerüst der musikalischen Facherziehung darf keineswegs Stützen der Voreingenommenheit enthalten, wenn nicht alle innerlich-eigene Bestrebung zum Kunstwerk und zu seiner Verlebendigung untergehen soll. Wie zahlreich sind die Fälle, wo längst der Ausbildung entwachsene Spieler vor der Erarbeitung neuer Werke zurückscheuen aus keinem anderen Grunde als dem, daß ihre eigene Arbeitshaltung nicht von Anfang an auf das Zeichen der Selbständigkeit und Selbstverantwortlichkeit gerichtet war. Diese nie überwundene Abhängigkeit vom — oft genug durch den bloßen Zufall bestimmten — Vorbild ist eine tiefe Schuld der Erziehung, die damit ihre wahre Autorität ebenso mißachtet wie die Inhalte ihrer Arbeitsziele. Wenn z. B. ein junger Studierender die Chromatische Fantasie und Fuge J. S. Bachs in der Bülowschen Bearbeitung sich zum Besitz erwirbt, so verkürzt er zwar damit seinen — und seines Lehrers! — Arbeitsweg, bezahlt aber diese Beschleunigung mit der schwer abzustreifenden Abhängigkeit von einer Gestaltungsform, die ihm den Rückweg zur ursprünglichen Fassung auf lange Zeit versperrt.

Schließlich gibt es ja auch keine dramaturgischen Musterausgaben unserer klassischen Schauspiele, und die „interpretierenden" Besprechungshilfen für die „Schullyrik" sind längst vergilbt. Warum sollte es also in der Musikerziehung so schwer sein, auf Hilfen zu verzichten, die so viele und so weitgehende Mißverständnisse zur Folge haben? Oder schreckt man davor zurück, weil durch diese Ausscheidung von methodischen Krücken die Zahl der wirklich Berufenen sich verringern würde? Wäre es nicht ein Gewinn, statt der augenblicklichen Breitenwirkung im Bereich mittlerer Begabung nun eine Auslese zu der Tiefe zu verpflichten, die der Größe der Verpflichtung unvoreingenommen zu entsprechen vermag?

In der Laienmusikpflege werden eingerichtete Ausgaben ihre Bedeutung behalten, aber auch für diesen weiten Kreis gilt es, durch größere Sorgfalt zahlreiche Irrtümer auszumerzen. Was soll z. B. die auch heute noch anzutreffende Bezeichnung des „alla

turca" aus der Klaviersonate A-dur von Mozart als „Türkischer Marsch"? Für Märchenerfindung ist in der Musik ebensowenig Platz wie für Übersetzungsfehler. Das Opfer ist in solchen Fällen genau so der Spieler wie das Werk. Beiden aber soll der Druck dienen, nicht sie irreführen, wenn nicht die natürliche Achtung vor allem „Gedruckten" schwinden soll.
Die deutschen Meister der Musik stehen mit ebenbürtiger Bedeutung in der Ahnenreihe des Gesetzes, das als obersten Anspruch die „Klarheit" fordert. Sie bedürfen gar nicht so sehr der „Interpretation" im Sinne zerkleinernder Auslegung oder gar wohlmeinender Hilfen, wie es bisher den Anschein hatte. Denn selbst noch so viele Vorschriften für den Vortrag sind nicht imstande, ein inneres Verhältnis zu wecken[1]). Klarheit setzt Sachlichkeit voraus, das möge im zukünftigen Notendruck beherzigt werden! — Darüber hinaus müßte es wohl möglich werden im Hinblick auf die heutige Technik, die Urschriften unserer Meisterwerke mittels Filmbändern zum Vergleich zur Verfügung zu stellen, wie es bei anderen kostbaren Urkunden bereits geschieht. Die Anschaulichkeit der Musikerziehung würde damit unendlich bereichert werden können. Der Erfolg aber wäre kein neuer methodischer Selbstzweck, sondern ein neues und zutiefst begründetes Bewußtwerden der Autorität. —

Danziger Straßenrufe

Von Georg Schünemann, Berlin

In allen Handelsstädten der Welt, wo Waren von den verschiedensten Plätzen der Erde zusammenströmen, entwickelt sich auf Straßen, Plätzen und Märkten ein buntbewegtes Leben und Treiben zwischen Käufern und Verkäufern. Jeder Handelsmann sucht seine Ware durch laute, charakteristische Rufe anzukündigen, um vor andern aufzufallen und bemerkt zu werden. Aus Wort und Ton bilden sich feste Formeln, die zum Verkäufer gehören wie die Stände, Fässer und Körbe. Durch die Straßen und über die Köpfe der Vorübergehenden hinweg klingen die sich immer wiederholenden Ausrufe, die man sehr bald schon am Tonfall, am Rhythmus und Klang erkennt ohne den Verkäufer zu sehen. Jeder Ruf hat seinen rhythmisch und musikalisch fest geprägten Ausdruck.
Man kann die Straßenrufe in allen Ländern von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart verfolgen. In Frankreich finden wir Nachrichten aus dem Mittelalter, aus dem 15. und 16. Jahrhundert und schließlich ganze Sammlungen von Rufen, die bis in unsere Zeit hinaufreichen. Auch die Musiker haben charakteristische Rufe in ihre Werke aufgenommen, so Clement Jannequin in seinem berühmten Cris de Paris oder Johann Georg Kastner in seiner Symphonie humoristique „Les Cris de Paris", der er eine große wissenschaftliche Einleitung voranschickt. In Deutschland hat man sich nur gelegentlich mit den Straßenrufen beschäftigt und dann auch mehr nach der volkskundlichen Seite hin als nach der musikalischen, obwohl gerade die deutschen Rufe von außerordentlicher Bild- und Eindruckskraft sind. Im Jahre 1642 hören wir, wie J. Heckscher mitteilt, in einem Bellum musicale die Straßenhändler ihre Waren anpreisen, und in der Hamburger Oper gehört es mit zum guten Ton, auch die Ausrufer mit ihren allbekannten Sprüchen auftreten zu lassen, schon um die Verbindung mit Volk und Heimatstadt aufrecht zu erhalten. Da erscheint in Christian Postels Oper „Der mächtige Monarch der Perser Xerxes in Abydus" (Hamburg 1689) Elvirus als Blumenverkäufer und singt:

Koep jinich Blohmen un Rüchelbüsch?

In der „Hamburger Schlachtzeit" oder „Der mißlungene Betrug" von Joh. Ph. Praetorius (1725) singt der Chor:

Koeft Taschen-Kreeft! Wiken Kohl!
Wey (wollt Ihr) Flaschen?

Natürlich kommen die Ausrufer auch in der Oper „Der Hamburger Jahrmarkt" oder „Der glückliche Betrug" von Praetorius (1725) auf die Bühne:

[1]) Wo würde das deutlicher als in den Partituren des Juden Mahler, wo die Zahl der Bezeichnungen fast die der Noten übertrifft und trotzdem die völlige Unzulänglichkeit nicht zu verdecken vermag?

Haalt frische Musseln van de Kaare!
Wey linnen Hasen, Seegelgarn?
Haalt Sand, haalt Sand! He is krietwit!
Anschowies, Hering, Rigsche Bütt!
Kreeft, Kreeft! Wey Marksche Röwen?
Wey Läpel, Botter-Spohn un Sleefen?
Koopt Gläse! Koopt Wullen un Linnen!
Un laat uns ook een Dreeling winnen.

In Hamburg erschienen in dieser Zeit sogar Lieder mit Ausrufen, so der „Hambörger Uthroog, Sing-Wiese vörgestellet" und Bilderbogen, die im 18. Jahrhundert mehr und mehr beliebt wurden. Selbst Georg Philipp Telemann soll die Ausrufe Hamburgs gesammelt und in seinen Werken benutzt haben. Darüber wird sich vielleicht später noch einiges mitteilen lassen.

Aber nicht nur die Hamburger, auch die Nürnberger, Straßburger, Bremer, Königsberger, Berliner Handelsleute haben ihre Rufe, ja, wir können überall, in jeder Stadt, wenn wir nur ein wenig uns umsehen, solche Rufe notieren und bis in entlegene Zeiten zurückverfolgen. Aus Berlin wird berichtet, daß die Fischfrauen im Jahre 1798 diesen „Gesang" anstimmten:

Koft Hechte, koft Aale,
Zum Mittagsmahle,
Koft Hechte, koft Schlie,
Schmekken rar, mit polsche Brie.
Koft Witfisch, koft Brassen,
Koft — oder thut's lassen.
Koft Bratfisch — koft Krefte,
Ihr Frauen und Mägde.

In Königsberg hört Carl Friedrich Zelter die Marktfrauen rufen:



Andere rufen:



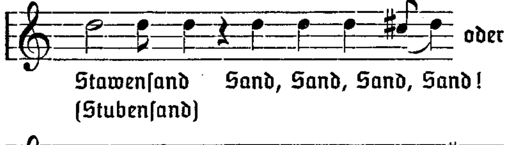
Die Straßburger locken die Käufer an mit:





Für Maler und Stecher bieten die Straßenverkäufer mit ihren hübschen Trachten und typischen Verkaufskörben willkommene Muster und Vorlagen. Auf vielen Bildern sieht man Marktfrauen mit Verkäufern. Ebenso gern werden ganze Reihen von Einzelbildern gemalt oder gestochen. Solche Bilder sind mir aus dem 17. und 18. Jahrhundert bekannt. Unter ihnen sind die Danziger besonders interessant, denn sie bringen neben dem Bild auch noch die Ausrufe und die genaue Aufzeichnung der Intervalle und Rhythmen. Die Reihe der Danziger Straßenrufe, von denen hier einige im Bild mit Ruf und Noten wiedergegeben werden, umfaßt mehr als 36 Stück. Immer ist der charakteristische Tonfall aufs genaueste den Worten untergelegt (Orig. in der Staatsbibl. Berlin).

Sieht man die Rufe genauer an, so zeigt sich deutlich, wie aus der einfachen Aneinanderreihung eines Wortes in gehobenem Tonfall eine musikalische Reihe wird. Wenn der Verkäufer sein „Sand — Sand" laut ausruft, so muß er eine feste Tonhöhe halten und rhythmisch genau abteilen. Er ruft:





Deutlich ist die verschiedene Rhythmisierung der Rufe, die die Verkäufer scharf voneinander unterscheiden, zu erkennen und ebenso der Schluß mit

seinem Absinken oder kurzem Heranschleifen. Wird die Stimme nach dem Fall der Worte ein wenig gehoben oder gesenkt, dann finden wir die Obersekunde und die Untersekunde, so in diesen Rufen:



Flinderehn fresch Flinderehn
(Flundern)



Karschbeern punt een Dütken Karschbeern Karsch
(Kirschen)



Schön Ungersche Plumen Ungersche Plu- m

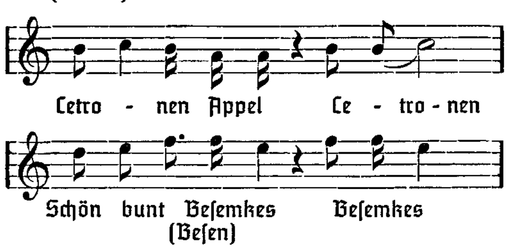


Häkt lebendge Häkt grote Häkt Häkt
(Hecht)

Sinkt die Stimme noch tiefer, wird der Anlauf größer, so stellt sich der Durchgang durch die Terz ein. Auch dafür ein paar Beispiele:



May gröne may may may Gröne May
(Maien)



Cetro - nen Appel Ce - tro - nen

Schön bunt Besemkes Besemkes
(Besen)

Die Ausfüllung kann auch chromatisch, d. h. durch allmähliches Heraufziehen des Tones vor sich gehen:



Muscheln, Oestern fresche An - schowius
(Austern) (Anchowis)

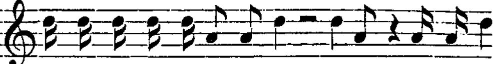
Am beliebtesten und ohrenfälligsten ist der Quartensprung. Er liegt im natürlichen Sprachfall und stellt sich überall ein, z. B. in



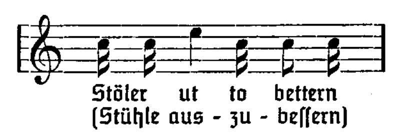
Laßs groten Laßs Laßs fetten Laßs Laßs
(Lachs)



Karpen fet - te Karp Karp-en

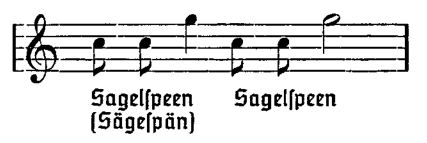


Stenerne bottertop pipkan pipkan bottentop
(Steinerne Buttertöpfe, Pfeifenkanne)

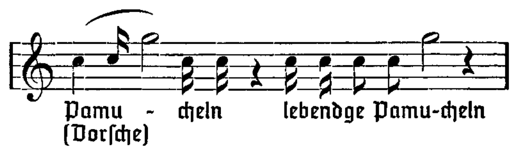


Stöler ut to bettern
(Stühle aus - zu - bessern)

Eine Steigerung über die Quarte hinaus bringt die Quinte, die nicht so häufig ist, dafür aber gern mit andern Intervallen verbunden wird. Rein tritt sie auf in:



Sagelspeen Sagelspeen
(Sägespän)



Pamu - cheln lebendge Pamu-cheln
(Dorsche)

Als Dreiklang findet man sie in:



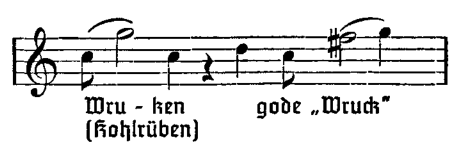
Kupzi Grett Gruppi Gruppi
(Kurische Kaulköpfe?)

Das sind im wesentlichen die Haupttonfälle der Danziger Rufe. Sie können die verschiedensten Bindungen und Verbindungen eingehen. So kann die Quarte die erste Ankündigung und die folgende fallende Quarte die zweite bringen:



Ritzgen Ritzgen Pepperling
(Reitzker, Pfefferlinge)

Oder die Quinte wird das zweitemal nicht gleich genommen, sondern durch die erhöhte Quarte umgefärbt:



Wru - ken gode „Wruck"
(Kohlrüben)

Dreiklangsfolgen begegnen beim Ankündigen der „neuen Lieder" (h—e—g) und beim Kreutz- und Mirenkraut:



Kriekkrut, Kriekkrut gröne mir



Nige Leder vom ahrmen Sünder nige Le'dr
(Neue Lieder vom armen Sünder)

In einigen Rufen finden sich neben Terz- und Quartbindungen noch Tonsenkungen und -hebungen, die aus Nachgeben und Anspannen der Stimmbänder entstehen wie hier:



Welge Rutt Sulwi witten Jsop Jsop smeygieran Timian Peperkrut
(Raute, Salwei) (Majoran Thymian)

Längere Sätze bringen naturgemäß größere Breiten und Lagenwechsel, z. B.:



Sehte-melk dee' halw'n 4 Schellinge Sehte melk
(Der Hafen)

Schließlich bringen die Kupfer noch einen herumziehenden Schattenspiel-„Künstler". Seine Laterna magica hat er bei sich. Er spielt und ruft die Leute mit einem Menuett herbei.

Die Bilder ergänzen die musikalischen Rufe aufs beste: man sieht Marktfrauen mit ihren Körben und Trägern, Fischer, Milchausträger und Scherenschleifer, Sandwagen, Fischerboote und vor allem Dingen auch Kinder, die aufmerksam zuhören, aber auch raufen und allerlei Schabernack treiben. Alles ist unmittelbar aus dem Danziger Leben gegriffen und mit größter Treue festgehalten. In Bild, Wort und Ton ist in der Bilderfolge „Danziger Straßenrufe" ein seltenes und schönes Stück alten deutschen Volkstums erhalten geblieben.

Von alter Kriegsmusik

Von Karl Gustav Fellerer, Köln

Kriegsmusik des Soldaten und der kämpfenden Truppe gab es zu allen Zeiten. Aber auch eine Kriegsmusik der Heimat war früheren Jahrhunderten nicht fremd. Einerseits war es das Soldatenlied, das in seiner originalen oder in umgeänderter Gestalt zum Musiziergut der Heimat wurde, anderseits aber wurden von der Heimat und für die Heimat in Kriegszeiten stets musikalische Werke geschaffen, die Ausdruck der Zeit waren.

Im Mittelalter waren es vorzugsweise Gesänge, die Heldentaten feierten und auf die politische und kriegerische Lage Bezug nahmen. Zahlreich sind die Dichter, die Erlebnisse und Taten der Truppe besungen haben und nicht nur im Kreise der Soldaten, sondern vor allem auch in der Heimat ihre Lieder zum Vortrag brachten, um damit die Taten in dem ganzen Volke bekannt zu machen. Diese Tatenlieder lebten vielfach als historische Volkslieder durch Generationen fort und hielten die Erinnerung an Schlachten und Helden lebendig. War es ursprünglich der Einzelsänger, der solche Lieder verbreitete, so gingen sie vielfach bald in Gemeinschaftsgesang (Refrain) über. In kunstvollen Formen fanden sie Bearbeitungen und erhielten sich oft als Cantus firmus.

Aber auch kunstvolle polyphone Gesänge wurden als Kriegs- und politische Motetten zur Aufforderung zu Krieg und Frieden in der Heimat bei Festen, Landtagen, Verhandlungen gesungen. So hatte J. Wannenmacher durch eine vor den Vertretern des Volkes gesungene Motette die Eidgenossen gewarnt, sich von den Franzosen umwerben und an ihrer Seite in den Krieg ziehen zu lassen: „Widersteht denen, die vom Frieden reden, aber Böses in ihrem Herzen tragen und deren Rechte mit Werbegeld angefüllt ist!" Für Krieg und Frieden wurde durch die Musik Stimmung gemacht. Volksmusik und Kunstmusik sind in gleicher Weise vaterländischen und politischen Bedürfnissen dienstbar gemacht worden.

Zahlreich sind die Widmungsvorreden von Werken des 16./17. Jahrhunderts, die auf kriegerische Ereignisse Bezug nehmen. Manches Madrigal und mancher Opernprolog weisen auf Krieg und Sieg. Auch die Kirchenmusik hielt in den Misse „La Battaglia" den Gedanken an die kriegerischen Ereignisse in der Heimat wach. Diese Hinweise wurden im 18. Jahrhundert verstärkt. Zur Zeit der Wiener Klassiker war die Messe mit Kriegsmusik vor dem Dona nobis pacem ein besonderer Typ geworden. In Beethovens Missa solemnis ist diese

Kriegsmusik im Agnus Dei zur Begründung der Bitte um Frieden groß entwickelt.
Kriegs- und Schlachtmusiken haben in der Programmusik großes Interesse gefunden. Freilich war es nicht immer kriegerisches Erleben, das diese Werke gestalten ließ, sondern auch dramatisierende Darstellung. Schon die Chansonkomposition des 16. Jahrhunderts hat, wie Werke von Jannequin u. a. zeigen, tonmalerische Schlachtenzeichnungen gestaltet. Das Erleben der Kriege im 18. Jahrhundert hat viele derartige Kompositionen mit mehr oder minder realistischer Zeichnung entstehen lassen. Beethovens Schlachtsinfonie „Wellingtons Sieg" ist unter dem Eindruck des großen kriegerischen Ereignisses entstanden. Ihre realistische Tonmalerei hat großen Anklang gefunden und dem Werk größten Erfolg gebracht.
Derartige Schlachtenmalereien waren in der damaligen kriegerischen Zeit sehr verbreitet. Auch für Hausmusik entstanden zahlreiche solche Werke, die einem Bedürfnis des Menschen in dieser Zeit entgegenkamen. Dabei wurden oft primitive realistische Mittel herangezogen, im besonderen die Darstellung der Kanonenschüsse durch Aufschlagen der flachen Hand auf das Klavier. Dieses Mittel wurde in den zwei- und vierhändigen Kriegsstücken für Klavier zu Beginn des 19. Jahrhunderts gerne verwendet. Man mag über den künstlerischen Wert solcher realistischer Ausdrucksmittel geteilter Meinung sein, bedeutsam für die Haltung der Zeit ist das große Interesse an solcher Kriegsmusik, das den Gedanken an die großen Ereignisse der Zeit in der Musik wachzuhalten suchte, auch wenn die künstlerischen Formen nicht immer wertvoll waren. Wird in solchen Werken die Grenze des Künstlerischen oft bedenklich gestreift oder überschritten, so bleibt doch der Versuch, in der Musik einen Ausdruck der kriegerischen Zeitereignisse zu finden und die Aufnahmebereitschaft für solche Werke für die Beurteilung des Musiklebens der Zeit wie der Haltung der Heimat den politischen Ereignissen gegenüber, beachtenswert.

Die große nationale Volksbewegung zu Beginn des 19. Jahrhunderts hat in der Musik ihren Ausdruck gesucht und durch die Musik ihre Haltung zu vertiefen gesucht. Das reiche Liedgut der Zeit, das an die großen Ereignisse anknüpft und edles Heldentum besingt, fand in der Musik eindrucksvolle Gestaltung. So haben große Ereignisse immer in der Musik ihren Niederschlag gefunden, und das Erleben solcher Zeiten hat zu einer Musik gedrängt, die auch in ihrem Ausdruck der Größe des Zeiterlebens entsprach. Der Einsatz der Musik im kriegerischen Zeitgeschehen war für Volk und Heimat ebenso wie für das Heer in allen Zeiten gegeben.

Mit klingendem Spiel

Aus der Geschichte der Militärmusik

Von Rudolf Sonner, Berlin

Die Wachtparade zieht auf. Voran das Musikkorps des Wachregiments. Der eherne Gleichschritt der Ehrenkompanie bricht sich unter den Säulen des Brandenburger Tors. Am Ehrenmal wird die Wache abgelöst. Die Marschmusik fährt den Zivilisten in die Glieder und jung und alt marschieren im Gleichschritt mit.

Es gibt — außer dem Tanz — wohl kaum eine Art von Musik, die die Menschen so unmittelbar anspricht und mitreißt, wie die Marschmusik einer Militärkapelle. Das müßte schon ein eigentümlicher Mensch sein, der von einer solchen Musik nicht mitgerissen würde! Die motorische Kraft der Marschmusik ergreift jeden Hörer mit unwiderstehlicher Macht, und schon ist man vorwärtsgedrängt, gepackt und schwingt sich in den Rhythmus der marschierenden Kolonne ein.
„Ohne Zweifel ist ... dieses motorische Erwachen des Menschen das äußere Bild eines willenhaften Hochtriebes. Die Clairons, die zur Attacke blasen, der Hohenfriedberger Marsch, unter dessen Klängen Millionen in den Tod gezogen sind, zeigen, wie sehr der heldische, schmetternde Klang einen Willen zu erzeugen vermag, der sich in höchste leibliche Energiespannungen umsetzt" (Alfred Rosenberg). Jeder Soldat hat dies erlebt und weiß, wie anfeuernd und aufrüttelnd die Marschmusik der Regimentskapelle nach anstrengender Felddienstübung oder endlosen Märschen wirken kann. Mit den ersten Takten schon sind alle Strapazen wieder vergessen. Der ganze Körper strafft sich, und die Beine fliegen durch die bewegende Kraft des faszinierenden Rhythmus.
Heute hat die Musik im Heeresdienst zwei Funktionen zu erfüllen:

1. den Signaldienst,
2. die Marschmusik (beim Marsch-, Parade- und Wachdienst).

Die letztgenannte kann ausgeführt werden
a) vom Spielmannszug (Pfeifer- und Trommlerkorps) und
b) von der eigentlichen Regimentskapelle.

Der Spielmannszug untersteht dem Bataillonshornisten (älteren Jahrgängen geläufig unter dem

Namen Bataillons- bzw. Regimentstambour). Neben den Fransen an den Schwalbennestern zeichnet ihn der traditionelle Tambourstock aus. Die an ihn gestellten Anforderungen darf man nicht unterschätzen. Ihm obliegt die Ausbildung der Trommler, Pfeifer und Hornisten. Die Spielleute, die aus der Kompanie abgestellt werden, sind in der Regel Leute, die keinerlei musikalische Vorbildung haben. Ihnen muß er also die im Exerzierreglement vorgeschriebenen Hornsignale, die Trommelschläge, die Pfeifenmärsche, das Locken, die Präsentier- und Parademärsche, den Zapfenstreich und vieles andere rein gehörsmäßig beibringen. Dabei muß ein Aufgabengebiet gemeistert werden, das von allen Beteiligten den vollen Einsatz verlangt.

Die oberste musikalische Instanz im Regiment ist der Regimentskapellmeister. Der Führer und Oberste Befehlshaber der Wehrmacht hat dafür folgende Dienstgrade geschaffen.

1. den Musikmeister,
2. den Obermusikmeister und
3. den Stabsmusikmeister.

Diese Dienstgrade entsprechen dem Rang eines Leutnants, Oberleutnants und Hauptmanns, während der frühere Regimentskapellmeister zwischen Oberfeldwebel und Leutnant rangierte, also den Offiziersrang nicht erreichen konnte, es sei denn, daß er zum Musikinspizienten aufrückte, der damals im Rang eines Majors stand. Heute gibt es noch den Rang eines Obermusikinspizienten, der dem Rang nach einem Oberstleutnant gleichkommt. Die derzeitigen Musikinspizienten sind: Prof. Hermann Schmidt und Prof. Adolf Berdien für Wehrmacht Heer, Karl Flick für die Marine und Prof. Hans Felix Husadel für die Luftwaffe.

Die Gesamtbetreuung der an sich selbständigen Ressorts dieser Musikinspizienten liegt in den Händen von Generalmajor Prof. Dr. Erich Schumann, Ministerialdirigent im Oberkommando der Wehrmacht. Man sieht daraus, wie sehr sich heute das OKW. die Pflege der Militärmusik angelegen sein läßt. Umfassendes Wissen und vielseitige Ausbildung werden von jedem Musikmeister verlangt. Deshalb schreibt das Reichskriegsministerium ein Studium von 6 Semestern an der staatlichen akademischen Hochschule für Musik zu Berlin vor. Nur dadurch ist es möglich, die Regimentskapellen zur höchsten Stufe künstlerischer Leistungsfähigkeit zu bringen. Im Gegensatz zum Hornisten muß vom Militärmusiker eine gute musikalische Grundbildung vorausgesetzt werden. Meist wird sogar die Beherrschung von 2 Musikinstrumenten verlangt. Da die kulturelle Struktur des Musiklebens in kleineren Städten nicht selten eine leistungsfähiges sinfonisches Orchester verlangt, sind gerade hier den Militärkapellen neue und wichtige Aufgaben erwachsen. Sie vereinigen in sich nicht nur ausgezeichnete Bläser, sondern auch tadellose Streicher. Den Chorvereinen werden zur Aufführung von Oratorien die erforderlichen Instrumentalisten gestellt. Sinfoniekonzerte ermöglichen eine großangelegte Musikpflege. Gerade an solchen Orten sind die Militärorchester ein nicht zu unterschätzender kultureller Faktor und haben sich unendliche Verdienste auf dem Gebiete der musikalischen Erziehung der Gesamtheit unserer Volksgenossen erworben.

Es liegt in der Natur der Sache, daß an den Militärmusiker große Ansprüche gestellt werden müssen, einmal als Soldat und darüber hinaus auch als Künstler. Es ist erforderlich, daß vor dem Diensteintritt bereits ein Blasinstrument beherrscht wird, dazu kommt später ein Nebeninstrument. Mit der Errichtung der Militärmusikschule zu Bückeburg ist ein Institut geschaffen worden, in welchem junger Nachwuchs herangezogen wird.

Vom 14. Lebensjahr ab werden dort Schüler aufgenommen, wenn sie bei der militärärztlichen Untersuchung für den Heeresdienst tauglich befunden worden sind. Die Ausbildungszeit ist auf die Dauer von 4 Jahren festgelegt. Zeigt der Musikrekrut besondere Fähigkeiten, dann kann die Ausbildungszeit entsprechend verkürzt werden. Die Unterweisung erfolgt sowohl für Streich- und Blasinstrumente als auch für Schlagzeug und Klavier. Der Unterricht umfaßt neben der allgemeinen Musiklehre auch Harmonielehre, so daß der Schüler imstande ist, einen reinen vierstimmigen Satz zu schreiben.

Eine angemessene sportliche Ausbildung sorgt für körperliche Ertüchtigung.

Nach bestandener Abschlußprüfung kann der Militärmusikschüler bevorzugt in ein Musikkorps aufgenommen werden. Die endgültige Eingliederung erfolgt allerdings erst nach der militärischen Ausbildung.

Die Vielfalt der Möglichkeiten zeigt ein Blick auf die Besetzung einer Infanteriekapelle. Abweichend hiervon ist die der Jägerbataillone und der Trompeterkorps der berittenen Waffe. Das Musikkorps eines Infanterieregiments setzt sich heute zusammen aus 2 Pikkoloflöten, 2 großen Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotten, 1 Klarinette in Es, 8 B-Klarinetten, 4 Waldhörner, 2 Sopran-Kornetti, 2 Tenor-Hörner, 1 Bariton-Tuba, 2 Baß-Tuben oder Helikone, 2 Trompeten in B, 2 Trompeten in Es, 3 Tenor-Posaunen, Kleine Trommel, Große Trommel, Becken (bei Marschmusik vom 2. Fagottisten geschlagen), Triangel, Glockenspiel (bei Marschmusik vom 2. Oboer geschlagen) und auch Pauken. Der Schellenbaum, das Paradestück jeder Regimentskapelle, wird von einem von der Truppe gestellten kräftigen Mann getragen.

Welche Entwicklung die Militärmusik seit den Tagen Friedrichs des Großen bis heute genommen

hat, kann man am besten daran ermessen, wenn man den heutigen Klangkörper mit einem jener Zeit vergleicht. Die Regimentskapelle, die einem friderizianischen Regiment voranging, bestand aus 3 Oboen, 2 Baß-Pommern oder Dulcian und einer Trompete. Diese 6 Hoboisten (so nannte man damals die Militärmusiker) machten eine ganze Regimentskapelle aus.

Aus diesem unverhältnismäßig dünnem Stamm entwickelte sich unsere heutige Militärmusik. Von Militärmusik, so wie wir das heute verstehen, kann eigentlich erst gesprochen werden seit der Einführung des Gleichschritts durch den Fürsten Leopold von Anhalt-Dessau; alles andere, vorausgehende, würde man besser unter den Begriff Kriegsmusik zusammenfassen.

Der Soldatenkönig Friedrich Wilhelm I. schuf den Grundstock für die Preußische Armee, sein Sohn Friedrich der Große den der Militärmusik. Die Musikalität Friedrichs des Großen ist hinreichend bekannt und braucht nicht besonders betont zu werden. So wie er für seine geliebte Flöte über hundert Kompositionen schrieb, so komponierte er auch Armeemärsche. Drei Märsche, die sicher von ihm stammen, gehören seither zum festen Bestand der Armeemusik. Einer davon ist der „Mollwitzer". Er ist aller Wahrscheinlichkeit nach im Feldlager bei Mollwitz entstanden. Einer dieser drei friderizianischen Märsche war vor 1914 Präsentiermarsch des Alexanderregiments in Berlin, der andere der Garde-Husaren in Potsdam.

Der Torgauer Marsch ist Friedrich dem Großen zu Unrecht zugeschrieben worden. Wohl hat der große König die Schlacht bei Torgau geschlagen, aber der Marsch, der übrigens erst in den Befreiungskriegen komponiert wurde, stammt von einem Torgauer Komponisten. Zweifelhaft ist auch die Urheberschaft des großen Preußenkönigs am Hohenfriedberger Marsch. Zwar hat er dem Dragonerregiment Bayreuth für tapferes Verhalten in der Schlacht bei Hohenfriedberg einen Regimentsmarsch verliehen, aber man hat keine Beweise dafür, daß dies der berühmte Hohenfriedberger Marsch gewesen ist.

Bedeutungsvoller als die Meinungsverschiedenheiten über die Autorschaft der Märsche ist die Tatsache, daß Friedrich der Große als erster deutscher Heerführer den Wert der Militärmusik erkannte und diese dementsprechend organisierte und pflegte.

Erzählungen, Gedichte und Theaterstücke haben als Vorwurf die Entstehung des Dessauer Marsches. Auch dieser ist nicht vom Alten Dessauer komponiert worden. Über die Entstehungsgeschichte berichtet uns Ruth Andreas-Friedrich in ihrem Buch „Lieder, die die Welt erschütterten": „Im Jahre 1706 erstürmte der preußische Heerführer Fürst Leopold I. von Dessau, im Volksmund der ‚Alte Dessauer' genannt, unter Oberbefehl des Prinzen Eugen die Stadt Turin. Als die siegenden Truppen in die Stadttore einmarschierten, kamen ihnen die überwundenen Italiener entgegen, und ihre Trompeter bliesen, gewissermaßen als Huldigungszeichen, das ... Marschstückchen. Die Deutschen griffen die Melodie auf, und schon am gleichen Abend hörte man sie in allen Turiner Feldlagern. Bald hatte die Soldatenphantasie einen Text dazu gefunden, und so wurde aus dem alten italienischen Huldigungsmarsch über Nacht ein deutsches Kriegs- und Volkslied, das sich mit vielen textlichen Varianten bis in die heutige Zeit als Militärmarsch erhalten hat. Der Alte Dessauer zeigte eine so große Vorliebe für das Marschstückchen, daß er von dieser Zeit an alle Lieder, ja sogar Choräle und Kirchengesänge nach dem Marschrhythmus des ‚Dessauers' zu singen pflegte."

Die kernige Persönlichkeit des alten Dessauers und die heroische Gestalt des Preußenkönigs leisteten der Legendenbildung naturnotwendig Vorschub. Sie förderte aber anderseits besonders die Anteilnahme vieler anderer Mitglieder königlicher und fürstlicher Häuser an der Militärmusik überhaupt. Sie begannen nicht nur Militärmärsche zu komponieren, sondern veranlaßten auch die Sammlung von solchen. So befahl König August III. von Sachsen, daß sowohl Märsche als auch Signale seiner Armee gesammelt wurden. Landgraf Ludwig IX. von Hessen-Darmstadt erreichte wohl mit der Komposition von 92 176 Märschen den Rekord. Selbst Prinzessinnen schrieben Märsche für ihre Grenadiere, wobei allerdings nicht ausgeschlossen ist, daß ihnen dabei tüchtige Musikmeister geholfen haben. Nicht selten haben auch Fürstlichkeiten fremde Märsche von ihren Reisen mitgebracht. Mit dem Aufkommen der Oper wurde es Mode, Themen aus Opern zu Märschen zusammenzustellen. Eines der bekanntesten Beispiele dafür ist der Nibelungenmarsch von Sonntag, der bei politischen Feiern beim Fahneneinmarsch erklingt.

Selbst unsere großen Meister der Musik haben nicht selten den Marsch als Ausdrucksmittel ihrer Tonsprache benutzt.

Eine überraschende Ähnlichkeit mit preußischen Armeemärschen ist oft augenscheinlich; man vergleiche nur einmal Jos. Haydns Marsch für Blasinstrumente. Von seinem Bruder Michael Haydn stammt aller Wahrscheinlichkeit nach der Coburger Josias-Marsch. Von demselben preußischen Geist ist auch W. A. Mozarts Marsch aus „Figaros Hochzeit" getragen. Von Ludwig van Beethoven stammt der Yorcksche Marsch. Er ist ursprünglich wie „Die Schlacht von Vittoria" für Mälzels Panharmoniekon geschrieben worden. Weil er auf besondere Gegenliebe bei den Truppen des Generals Yorck stieß, ist er zu seinem Namen gekommen. Bekannt sind auch die Militärmärsche von Franz Schubert.

Wenn auch der Kaisermarsch von Richard Wagner kein Armeemarsch im eigentlichen Sinne geworden ist, so gehört er doch zum ständigen Repertoire aller Militärkapellen ebenso wie der Investiturmarsch von Richard Strauß.

Besondere Verdienste um die deutsche Militärmusik haben sich erworben Friedrich Weller, August Heinrich Neidhardt, der Schöpfer des Preußenliedes und Leiter des Berliner Domchores, Wilhelm Friedrich Wieprecht, gewissermaßen der erste königlich preußische Armeemusikinspizient, obwohl dieser Posten erst 1887 etatsmäßig eingerichtet wurde. Ihm folgten dann Männer wie F. W. Voigt, Gustav Roßberg, Theodor Grawert und Oskar Hackenberger.

Als tüchtige Komponisten von Armeemärschen und als Musikmeister haben sich bewährt G. Piefke, der Schöpfer von „Preußens Gloria", Düppeler-Schanzen-Marsch und des Königgrätzer Marsches, Heinrich Saro, der Berliner Schutzmann Teike, Blankenburg, Blon, Engelhardt, Faust, Freese, Carl Friedemann, der Regimentskapellmeister meines Regiments, der von Kaiser Wilhelm II. mit dem Titel eines Königlichen Musikdirektors beehrt wurde, J. G. Rode, der Reformator der Jägermusik, Heinzdorf, Krause, Latann, Lehnhardt, Parlow, Radeck, Uhnrath, Fürst, der Komponist des Badenweiler Marsches, Schmidt, der Schöpfer des Polenmarsches und viele andere.

Eine ähnliche aufstrebende Entwicklung hat die Militärmusik im vergangenen Jahrhundert auch in der Ostmark genommen. Im Gegensatz zu Preußen, wo der alte wuchtige Fanfarenmarsch der Militärmusik das Gepräge verlieh, entwickelte sich hier eine leichtere, beschwingtere Marschart. Einige Infanterieregimenter der alt-österreichischen Armee besaßen das Privileg, den von Johann Strauß (Vater) komponierten Radetzki-Marsch bei Paraden und festlichen Anlässen zu spielen. In diesem Marsch, der auch im Weltkrieg unsere Truppen ins Feld begleitete, verkörpert sich ein Stück ruhmreicher Tradition.

Bewährte Militärkapellmeister der alten Armee in der Ostmark waren Czibulka, Komzák, Ziehrer, Lehár, Jurek u. a. m. Die Verdienste dieser Männer bleiben ungeschmälert, wenngleich ihre Namen zum großen Teil eng mit der Wiener Operette verbunden sind.

Dieser Umstand zeigt deutlich, wie sehr die Militärmusik zur Volkskunst geworden ist. Aber auch die neuerliche Entwicklung unterstreicht diese Tatsache. Waren noch vor der Machtergreifung fast ausschließlich Blasmusik den Militärkapellen vorbehalten, so bildete sich bald in den Formationen der Partei, in der SA., SS., NSKK., RAD. usw. eine Vielzahl von Blasmusiken, die mit besonderer Liebe nicht nur das alte Musikgut pflegten, sondern auch mit ihren neuen zum Teil in der Kampfzeit entstandenen Märschen sich die Herzen des Volkes eroberten. So wie die friderizianischen Märsche zu den Siegen des Siebenjährigen Krieges geführt haben, so werden auch die neuen Armeemärsche zu ihrem Teil beitragen, damit das jetzige gewaltige Ringen bestanden wird.

Neue Noten

Neue Blockflötenliteratur

1. **Willi Hillemann:** Der Anfang auf der Altblockflöte in F'.
2. **Joh. Casp. Ferdinand Fischer** (1650—1746): 10 Stücke aus „Le Journal du Printemps", bearbeitet von Karl Bettin.
3. **Triostücke des Barock.** Für eine Sopran-c''- und Alt-f'-Blockflöte mit Klavier. Herausgegeben von Willi Hillemann.
4. **Duette französischer Meister** für Altblockflöten. Joseph de Bodin de Boismortier: 2 Suiten aus op. 27 (1730). Naudot: 2 Suiten aus op. 10. Herausgegeben von Pierre Ruyssen.
5. **Johann Mattheson** (1681—1764): 8 Sonaten für drei Altblockflöten. 4 Sonaten für zwei Altblockflöten. Herausgegeben von F. J. Giesbert.
   1.—5.: Verlag Adolf Nagel, Hannover.
6. **Joh. Georg Linike** (etwa 1680 bis etwa 1730): Suite für zwei Blockflöten und Generalbaß. Herausgegeben von Hans Fischer. Verlag Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde.
7. **Karl Schüler:** Dreierstückchen, kleine Serenade für Blockflöten im Quintabstand (c''—f'—c') oder Sopranflöte und zwei Geigen oder Streichtrio. Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde.
8. **Armin Knab:** Sonate für zwei Alt-f-Blockflöten und Cembalo. Bärenreiter-Verlag, Kassel-Wilhelmshöhe.

1. Die Sammlung ist eine Zusammenstellung von Musikstücken aus drei Jahrhunderten für die Alt-f-Blockflöte, beginnend bei einfachen Liedern und mit Instrumentaltänzen abschließend. Die fortschreitende Anordnung entbehrt aller unterrichtlichen Hinweise, sie begnügt sich lediglich eine Griff- und Trillertabelle an den Anfang zu stellen.

2. Die schönen Stücke von Joh. Casp. Fischer sind in dieser Bearbeitung für zwei c''-Flöten durch die starre, immer wiederkehrende Terzenbegleitung dem Ohr auf die Dauer unerträglich. Es empfiehlt sich, die zweite Flöte wegzulassen.

3. Die Auswahl und Bearbeitung aus Werken barocker Meister für c''- und f'-Flöte ist glücklicher, weil sie der zweiten Flöte ein stärkeres Eigenleben zubilligt. Die schon des öfteren veröffentlichten Musiken sind eine gute Vorschule für das Duettspiel und ermöglichen durch eine triomäßige Bearbeitung das Mitspielen anderer Instrumente (besonders Gambe).

4. Ein Tummelplatz der Spielfreudigkeit sind die Duette der beiden Franzosen. Sie werden dort, wo man nicht besondere

Ansprüche an Gehalt stellt, gern aufgenommen werden. Gefällig und leicht, an der Oberfläche schwebend und ohne Tiefe, sind sie gute Tafel- und Unterhaltungsmusik. Zuweilen finden sich reizvolle, volkstümliche Sätzchen voll Musikalität darunter. Aber alles bleibt doch schon dem gebrechlichen Rokoko des westlichen Kulturkreises verhaftet. Die Duette sind unstreitbar eine lehrreiche und lebendige Übung, Genuß und Ergötzung, den meisten Spielern werden sie nur Durchgang, Episode bleiben.

5. Die bereits früher auf einzelnen Blättern erschienenen Sonaten von Mattheson sind nun in einer schönen und der Musik würdigen Neuausgabe vereint. Sie gehören zu den besten Kompositionen, die in der Vergangenheit für die Blockflöte geschrieben wurden und werden immer zum selbstverständlichen Besitz eines jeden Bläsers zählen.

6. Von Joh. Georg Linike, einem unbekannten Musiker, veröffentlicht Hans Fischer eine Suite, die, im Stil der Zeit gehalten, fröhliche, beschwingte Tanzsätze innerlich aneinanderreiht. Die Musik ist eine willkommene Bereicherung der Blockflötenliteratur, da sie keine großen Schwierigkeiten bietet und dennoch musikalischen Ansprüchen genügt.

7. Trotz der Fülle und Schönheit alter, originaler Blockflötenmusik sollten wir mehr auf jede Neuerscheinung für dieses Instrument achten, denn bis auf wenige unvergängliche Stücke — zu denen Händel-Sonaten in erster Linie gehören — sind sie doch alle Kinder ihrer Zeit und bereits dem Lebensgefühl der Gegenwart entrückt. Jeder noch so unzulängliche, aber ehrliche Versuch steht uns darum näher, wenn er nur wieder wagt und Tore in eine Zukunft aufschlägt. Zu diesen Arbeiten gehört K. Schülers kleine Serenade über das Lied „Anke van Tharau" von Heinrich Albert. Ein Vorspiel führt zum Thema, das in einem Scherzo, Lied, Tanz, Marsch, Ostinato, einer Fuge und einem Abzug variiert wird. Die Musik ist reich an Einfällen, sie klingt gut und spricht innerlich an. Man spielt sie nicht durch, sondern musiziert sie immer wieder gern, weil sie uns was zu sagen hat. Für den häuslichen Kreis, aber auch für ein heiter aufgeschlossenes Fest kann das kleine Werk geistige Erhebung sein.



8. Die wertvolle zeitgenössische Musik für Blockflöte und ein Tasteninstrument ist sehr spärlich gesät, und nur wenige Kompositionen können als eine dem Instrument zukommende und hohe Leistung angesprochen werden. Armin Knab hat mit seiner Sonate für zwei Blockflöten nicht nur einem Mangel an Spielgut abgeholfen, sondern gezeigt, welche Möglichkeiten dem Instrument noch zu erschließen sind und in welcher Richtung der Schaffende einzusetzen hat.

Eine reiche melodische Triebkraft hat hier die Grenzen des Spielraumes überwunden. Alles Aussprechbare ist in diesem Rahmen erfüllt und möglich geworden. Jedes Instrument atmet höchste Selbständigkeit. Die Zwiesprache der Flöten untereinander und mit dem Cembalo ist von solcher Meisterschaft, daß diese Werke in die Reihe der klassischen Violin- und Flötensonaten von Mozart und Händel rückt. Nichts ist von krampfhaftem Suchen und von Problemen zu spüren. In schlackenlosem Strome fließt das Geschehen, voll Ernst und Güte, geladen mit inneren Kräften, wie das Grave, das Allegro und das Andante des Anfangs oder der in die Kirchentonart gesetzte Buffonenreigen des „Totentanzes". Heiter und strahlend ist der dritte Satz und groß der Abschluß. Eine hohe Menschlichkeit spricht durch das Werk, und ihrer Stimme kann man sich nicht entziehen.

W a l t h e r P u d e l k o.

Neue Klavierlieder

Im Heinrichshofen-Verlag, Magdeburg, erschienen unlängst drei Hefte „Lieder für eine Singstimme und Klavier" (nach verschiedenen Dichtern) von Carl B e r g n e r. In Bergner tritt uns ein Komponist entgegen, der neben einem beachtlichen technischen Können ein gerüttelt Maß an echtem musikantischen Empfinden vorzuweisen hat. Mit schlafwandlerischer Sicherheit erfaßt der Komponist die Stimmung eines jeden Gedichtes. Man hat seine helle Freude an diesen Liedern. Allein der Singstimme ist es übertragen, die reiche Skala menschlicher Gefühle nachzuzeichnen. Wohl trägt auch der Begleitsatz sein eigenes Gesicht, ja oft seine eigene Thematik. Und trotzdem liegt über jedem Lied eine wohltuende Ausgeglichenheit beider Gestaltungsfaktoren. Es gibt nichts Hartes, Lautes oder Grelles. Ein wenig Melancholie, ein wenig Verträumtheit, Sehnsucht und Exotik, das ist es, was diese Lieder Carl Bergners so liebenswert macht. Sie sprechen zum Herzen.

Mit derselben Freude wendet man sich den Kompositionen Julius K l a a s' zu. Vor uns liegen: Fünf Lieder nach Dichtungen von Hermann Hesse für hohe Stimme und Klavier, op. 5, Vier Lieder nach Dichtungen von Bertel Mohr für tiefe Stimme und Klavier, op. 3, Drei Lieder für hohe Stimme, op. 13, und Ein Sommertag. Sechs Lieder für eine tiefe Stimme mit Klavierbegleitung nach Dichtungen von Will Vesper, op. 48 (Heinrichshofen-Verlag, Magdeburg 1939). Man erkennt eine Vorliebe für zyklische Formen (ABA oder ABA') sowohl in der Melodieerfindung als auch im Klaviersatz. Das Lied in d i e s e r Form steht schon äußerlich als geschlossenes Ganzes vor dem Hörer. Klaas liebt es, den Begleitsatz taktelang in gleichen rhythmischen und tonlichen Figuren zu führen, dadurch erhält jedes Lied ein einheitliches Gepräge, das deutlich den erstrebten Ausdruck — sei er heiterer oder ernsterer Art — erkennen, besser erhören läßt. Wie wenig der Komponist im Klavierpart den Hauptgestaltungsfaktor sieht, erhellt die Tatsache der wenigen Einleitungs- und Schlußtakte. Das, was wir schon einmal an den Kompositionen Klaas' festgestellt haben: Weiträumigkeit der Melodie und eine Durchsichtigkeit des Klaviersatzes treten auch bei diesen Liedern als sichtbarste Kennzeichen einer kultivierten klanglichen Textauslegung in Erscheinung.

Die „D r e i h e i t e r e n C l a u d i u s - L i e d e r" von Robert L e u k a u f (Universal-Edition, Wien 1939) sind ganz nach der Seite des Grotesken, Bizarren hin gestaltet. Das stark parodierende Moment wird vom Komponisten durch Anweisungen wie „mit dicker fetter Stimme", „treuherzig-frech", „dünne Kopfstimme", „Falsett", „schleichend", „entschieden, forsch", „hämisch" noch unterstrichen. Diese Lieder eignen sich mehr für den Opern- als für den Liedsänger. Ihre Wirkung hängt von dem mehr oder minder großen schauspielerischen Talent des Vortragenden ab. Der Begleitsatz würde, auf wenige Instrumente übertragen, eine erhöhte Wirkung haben. So wie er jetzt ist in seiner Farbigkeit, seiner bizarren Rhythmik, seiner in dauerndem Wechsel befindlichen Harmonik und vor allem seiner Vollstimmigkeit führt er, weil eben nur vom Klavier gebracht, zu klanglichen Härten, die infolge der Häufigkeit ihres Erscheinens vom Ohr nur als unangenehm empfunden werden. Die Anwendung der Orchesterinstrumente würde — bedingt durch die verschiedene Klangfarbe jedes dieser Instrumente — mit weniger extremen Mitteln die gleiche erstrebte groteske Wirkung erzielen.

Die Kompositionen Johann Fr. M ü l l e r - H e r m a n n s, es sind: Zwei Lieder nach Worten von Goethe, op. 11, Zwei Gesänge mit Orchester nach Worten von Walter Calé, op. 26, Drei Lieder, op. 23, und Zwei Gesänge mit Orchester nach Worten von Tona Hermann, op. 33, sämtlich Universal-Edition, Wien 1939, zeigen eine andere Grundhaltung. Hier spricht ein Lyriker in ganz zarten Tönen zu uns. Schon die Wahl der Texte zeigt die Vorliebe für Stilles, Feines, Verhaltenes, ganz gleich, ob es sich um die Schilderung äußerer

oder innerer Begebenheiten handelt. Das Wort ist primär, aus seinen sprachlichen Akzenten erwächst die Melodie, deren weiche Kantilene dem Ohr schmeichelt. Und dazu erklingt ein Begleitsatz, der durch seine Auflösung in kleine und kleinste Notenwerte und den fast gänzlichen Verzicht auf blockhafte Akkordik in Vollstimmigkeit seltsam flüchtig und huschend anmutet. Die sich in ständigem Wechsel befindliche Harmonik verstärkt den Eindruck des Fließens.

Etwas für „kleine Leute" sind die „Volksliedbearbeitungen für Klavier und Gesang" von A. M. Karg, Verlag Max Hieber, München 1939. Der Herausgeber und gleichzeitige Bearbeiter verfolgte einen pädagogischen Zweck: die Lieder sollen als Anschauungs- und Lehrmaterial beim Einzel- und Gruppenunterricht Verwendung finden. Daß der Verfasser ausdrücklich die polyphone Bearbeitung bevorzugte, sei ihm als großes Plus angerechnet. So wird dem Kind schon von Anfang an die gleichmäßige technische Ausbildung beider Hände zur Gewohnheit, es wird als erwachsener Mensch dann leichter den Weg zu den Großmeistern der Polyphonie finden. Wir zweifeln nicht, daß das Kind, dem im Klavierunterricht eine solche Literatur vorgelegt wird, mit Freuden bei der Sache ist. Denn daß es die Lieder, die es im Kindergarten und im Elternhaus sang, nun selbst spielen darf, bedeutet für den kleinen Schüler einen nicht geringen Ansporn. Diese Volksliedbearbeitungen Kargs werden sich von selbst empfehlen.

An fast noch kleinere Leute wendet sich Hermann Simon mit seiner Komposition „Unter Kindern zu singen. Eine kleine Kantate für Schule und Haus in Liedern und Sprüchen" (Hausmusik der Zeit, Nr. 17), erschienen bei Litolff, Braunschweig 1938. Die Ausführung ist ein bis zwei Stimmen mit Instrumenten (Violinen, Celli, Blockflöten) übertragen. Das gleiche Werk erschien auch nur für Klavier und Gesang, mit schönen Zeichnungen Ruth Schaumanns ausgestattet. — Vom „Guten Morgen" bis zum „Traumlied im Winter" über „Schlummerliedchen für die Puppen", „Tierverschen", „Kriegen spielen", „Wenn das Kind sich wehgetan", „Abzählreim" und viele andere Lieder und Verschen zieht gleichsam ein Tag aus dem Leben des Kleinkindes an uns vorüber. Der Oberbegriff „Kantate" schließt nicht aus, daß jedes Liedchen gesondert musiziert werden kann. Die Schlichtheit und Kindlichkeit der Texte erforderte einen ebensolchen musikalischen Ausdruck. Daß Hermann Simon den rechten Ton fand, können wir ihm auf das lebhafteste bestätigen. Die Melodie, die sich auf wenige Töne beschränkt, bewegt sich in kleinen Intervallen; Vorder- und Nachsatzgleichheit oder Sequenzrückungen erleichtern das Behalten der Melodie. Der Begleitsatz geht — mit wenigen Ausnahmen — mit der Singstimme mit. Und für wen schrieb nun der Komponist diese Liederkantate? Für die musizierende und singende Kinderstube. Denn hier haben wir im wahrsten Sinne wieder eine Hausmusik. Eine „Hausmusik der Kleinen, an der die Großen teilhaben und aus der eine Hausmusik der Großen ganz von selber wird, wenn die Kleinen groß geworden sind".

Gertraud Wittmann.

Gustav Schulten: Der Leierkasten. Alte Bänkelsängerlieder und Lieder fürs Herz. 2. Auflage. Ludwig Voggenreiter Verlag, Potsdam, 1939. 71 Seiten. Geb. 3 RM.

Die Neuauflage ist eine erweiterte Fassung. „Wer Sinn für unfreiwilligen Humor hat, wird gern in diesem Büchlein blättern", schreibt Schulten in seinem Schlußwort, und er betont, daß der „Leierkasten" kein Liederbuch ist, aus dem man singt. Er bietet Stoff für lustige Abende oder für den Lagerzirkus. In diesem Geist hat Heiner Rotfuchs das Bändchen auch farbig bebildert. Die Melodien sind einstimmig beigegeben, und so werden die Gesänge „Es zog ein Wandersmann so still daher" und „Müde kehrt ein Wandersmann zurück" und vieles andere durch diese Sammlung weiter überliefert werden.

Herbert Gerigk.

Gustav Schulten: Der Kilometerstein. Eine lustige Sammlung. 7. völlig veränderte Auflage. Ludwig Voggenreiter Verlag, Potsdam, 1939. 254 Seiten. Geb. 2,70 RM.

Die vielumstrittene und ebenso vielgeliebte Sammlung hat es in fünf Jahren auf sieben Auflagen gebracht! Das Originelle daran ist, daß hier einmal einer das herausgab, was im allgemeinen ungedruckt bleibt. Schulten stellt klärend fest: „Der Kilometerstein will kein Liederbuch sein, aus dem man singt, sondern mehr ein Nachschlagebuch, aus dem man für seinen augenblicklichen Bedarf an Altes erinnert oder Neues kennenlernt." Das wenigste ist salonfähig, aber aus allem spricht gesunder Humor. Die Anordnung des reichen Materials ist sinnvoll. Bedarf es eigentlich noch einer Empfehlung der Sammlung, die wohl jeder schon einmal in Händen gehabt hat?

Herbert Gerigk.

Georg Blumensaat: Deutsche Weihnacht. Vier neue Weisen für gemischten Chor. Verlag Ludwig Voggenreiter, Potsdam.

Mit diesen vier Chören beschert uns Georg Blumensaat ein Weihnachtsliedgut von herzerfrischender, echt deutscher Gemütsinnigkeit. Dem bereits bekannten Baumannschen „Hohe Nacht der klaren Sterne" stellt er drei eigene Weisen zur Seite: „Weißt du, daß sich Sterne neigen in der heil'gen Mutternacht" (Thilo Scheller), „Ich brach drei dürre Reiselein" (Heinz Grunow) und „Siehe, es leuchtet die Schwelle" (Baldur von Schirach). Die mehrstimmige Fassung wird dem Charakter der Gesänge vollauf gerecht und zeichnet sich durch edle Stimmführung und feinsinnige Klangbehandlung aus. Es ist zu hoffen, daß die Lieder in der Haus- und Gemeinschaftsmusik weiteste Verbreitung finden.

Erich Schütze.

Fritz Werner: Apfelkantate für zwei Singstimmen und drei Melodie-Instrumente oder Klavier. Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Wie stark ein dichterisch hochwertiges Wort die Musik zu beeinflussen vermag und sie von allem Problematischen befreit, lehrt die Apfelkantate Fritz Werners über ein Gedicht von Hermann Claudius. Der Schlichtheit und Natürlichkeit der Verse entspricht die Vertonung. Die Farbigkeit der sangbaren, volksliedhaften Strophen hat ein geschickter Tonartenwechsel ohne große Künstelei nachzumalen verstanden. Dabei ist der feine und versteckte Witz in den Worten gleichermaßen deutlicher geworden. Die kleine Kantate, zu deren Ausführung zwei gleiche Stimmen und ein Klavier genügen, ist ein ideales Stück Hausmusik, daran sich die ganze Familie zu laben vermag. Sie ist ferner eine gesunde Hausmannskost für kleine und große Chöre zur Belebung und Auflockerung ihrer sonstigen Arbeit. Solcher heiterer Musiken, die weder über den Wolken schweben noch in die Billigkeit kurzlebiger Produktion verfallen, sondern nahrhafte Mitte sind, bedürfen wir noch mehr. Das Werk ist ein echter Freudenspender und wird seine Freunde finden.

Walther Pudelko.

Gustav Schlüter: Zapfenstreich der Hitler-Jugend für Spielmannszug, Fanfarenzug, Musikzug und Singstimmen. Verlag Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Es ist uns jungen Menschen immer ein Rätsel geblieben, wie im Zapfenstreich des deutschen Heeres jener sentimentale Choral, den einmal ein deutscher Dichter mit Recht als den Brunftschrei verengter Menschen bezeichnete, Eingang und Gefallen finden konnte. Widerspricht doch die Welt jener Melodik, die repräsentativen Erwägungen entgegenkommen mag, dem echten Wehrwert, den wir von einer soldatischen Musik verlangen. Tradition, Gefühlserinnerungen und die Entartung von Ohr und Musik mögen zu dieser langen Lebensdauer der rührenden Weise beigetragen haben. Be-

wußt oder unbewußt, das mag dahingestellt sein, hat die Hitler-Jugend für ihre großen Reichslager einen Zapfenstreich geschaffen und aufgenommen, der in seinem Aufbau einen wesentlich anderen Weg wagt. Mit Recht bildet das Volkslied — zwei Abendlieder und ein Lied von Hans Baumann — den Kern der Feier. So bleibt das Ganze klar, ein Spiegel volksechter Haltung. Beginnend mit dem Locken der Signalhörner, erklingt, gespielt vom Musikzug, das alte westfälische Heimkehrlied, das abgelöst wird von einer frischen Weise der Pfeifer, die dann noch einmal in silbriger Helle über dem wiederkehrenden Volkslied schwebt. Es folgt ein Zwischenspiel, ein Ruf im Wechsel von Fanfaren und Musikzug. Mit einem zweiten Abendlied aus Niedersachsen hebt das Locken zum Schlußlied an, das alle singen und das mit dem Zapfenstreich endet. Diese Art einer Schlußfeier, eines Ausklanges, führt die stark repräsentative Art des Zapfenstreiches auf ihre erstrebenswerte volkliche Nähe zurück. Hier liegt ein weiterer Weg und Erfolg unserer Jugend vor, Feiern zu einem wahren Volkserlebnis zu erheben. Das geht auch aus der ausgezeichneten Einführung und Spielanweisung von Hellmut Majewski hervor, dessen Vorschläge mehr als äußere Anordnungen sind. Walther Pudelko.

* Musikliteratur *

Die Besprechungen von neuem Musikschrifttum werden im Einvernehmen mit der Reichsstelle zur Förderung des deutschen Schrifttums veröffentlicht.

Unterweisung für Violoncello und Kontrabaß

Eine Würdigung mit Vorschlägen für die Schaffung eines bisher fehlenden Werkes

Fritz Schertel: Das Violoncello.
Wilhelm Jerger: Der Kontrabaß.
Zwei Kapitel aus dem von Müller-Blattau herausgegebenen Handbuch der gesamten Musikpraxis „Hohe Schule“. (Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion m. b. H., Potsdam.)

Nach einer kurzen geschichtlichen Einleitung, in der mit Recht die grundlegende Bedeutung von Duports „Essai sur le doigté du Violoncelle“ betont wird, bringt der Leipziger Violoncellist Fritz Schertel in seinem Kapitel über das Violoncello eine anregende und bei aller Knappheit gründliche Beleuchtung und Zergliederung der Technik dieses Instrumentes. Ausgehend von den allgemeinen Fragen der Haltung des Instrumentes und der Bestimmung der richtigen Spielhöhe (Stachellänge) bringt Schertel zunächst Erklärungen und Anregungen (mit Beispielen) für die Funktionen der linken Hand: Fingerfall, Lageneinteilung (mit der berechtigten Forderung, die vom Notenbild abgeleitete Lageneinteilung mit einer Griffbretteinteilung zu vertauschen, die von der eigentlichen Tonhöhe und der dazugehörigen Armstellung ausgeht!), Lagenwechsel, Tonleitern und Doppelgriffe, Flageolettöne und Vibrato. — Der zweite Teil dieser Abhandlung bringt eine Darstellung der Bogenhand mit all ihren Möglichkeiten. Auch hier geht Schertel naturgemäß von den Grundbedingungen aus, wie sie durch das Werkzeug des Bogens einerseits und die möglichen Armtätigkeiten anderseits gegeben sind; nach Klarlegung der allgemeinen Strichbedingungen kommt er von dem einfachen Strich mit den Problemen des Bogenwechsels über den Saitenwechsel (mit Doppelgriffen) und über die liegenden zu den gesprungenen Stricharten und beleuchtet zum Abschluß die Notwendigkeit, die drei für die Bogenführung wichtigen Faktoren Druck, Zug und Strichstelle in das richtige Verhältnis zu bringen.

Alle diese technischen Probleme, die größtenteils durch erläuternde Notenbeispiele plastisch und anregend behandelt sind, sind vom Standpunkt des Cellisten geschrieben und eigentlich auch nur für Cellisten voll verständlich.

Das gleiche gilt auch von dem Kapitel „Der Kontrabaß“, in dem der Wiener Bassist Wilhelm Jerger Fragen des Kontrabaßspiels „im Studium“ und „in der Praxis“ erörtert. Nach einem geschichtlichen Überblick, in dem er über die Abstammung seines Instrumentes und über die verschiedenen Stimmungen bei Ganassi (1542), Tieffenbrucker, Jacconi und Michael Praetorius (Syntagma musicum) Auskunft gibt, behandelt er in dem Abschnitt „Der Kontrabaß im Studium“ Fragen der Technik und die pädagogische Literatur für sein Instrument. Der Abschnitt „Der Kontrabaß in der Praxis“ bringt für den jungen Bassisten Fragen der Orchesterpraxis und problematische Stellen aus Orchesterwerken, die lebendig erörtert und mit guten Ratschlägen für Fingersätze und Stricharten versehen sind.

Ähnlich wie bei der Abhandlung über das Violoncello sind auch die Ausführungen über das Kontrabaßspiel pädagogischer Art, Theorien, Vorschläge und Erfahrungen ausübender Künstler, die nur von Musikern gleichen Faches ganz verstanden und ausgenutzt werden können. Und in dieser Hinsicht sind zweifellos beide Kapitel für die in Frage kommenden Spezialisten eine dankbar empfundene Bereicherung der pädagogischen Möglichkeiten.

*

Es bleibt nun allerdings die Frage, ob eine Abhandlung über ein Instrument im Rahmen eines Handbuches der gesamten Musikpraxis sich damit begnügen soll, eine theoretische Schule dieses Instrumentes zu bringen. Was weder bei Abhandlungen über den Gesang noch vielleicht bei solchen über die Tasteninstrumente entbehrt wird, müßte bei der Behandlung der Streichinstrumente im Rahmen eines Handbuches zur Sprache kommen, nämlich eine nicht nur für Vertreter des betreffenden Instrumentes, sondern zum mindesten für jeden Fachmusiker allgemeinverständliche Klarlegung der vorhandenen Möglichkeiten des betreffenden Instrumentes, seine besonderen Vorzüge und auch unmögliche Forderungen, die an das Instrument gestellt werden.

Ein Handbuch der Musikpraxis, wie es hier vorliegt, richtet sich zweifellos mit seinen Einzelkapiteln nicht nur an die jeweils in Frage kommenden Einzelfachleute; sondern es bot Gelegenheit, den Fachleuten, die sich nicht nur, aber auch mit den Möglichkeiten des einzelnen Instrumentes auseinanderzusetzen haben, eine einleuchtende Darstellung der besonderen tonlichen Möglichkeiten, spezieller Effekte und anderseits unmöglicher Forderungen zu geben. In Frage kommen dabei vor allem Komponisten, Musiker, die instrumentieren, und Kapellmeister. — Ein Cellist, der sich fortbilden will, greift zu vorhandenen pädagogischen Werken und wird in dem Zusammenhang zweifellos eine Abhandlung, wie die vorliegende, begrüßen. Wäre es nicht aber

eine ungeheure Erleichterung für Komponisten, wenn sie neben den praktischen Erfahrungen, die sie sonst nur bei ausübenden Musikern sammeln können, in schwierigeren Instrumentationsfragen und überhaupt zur allgemeinen Erweiterung ihrer Kenntnisse von den Möglichkeiten und Spezialeffekten der einzelnen Instrumente zu dem „Handbuch der gesamten Musikpraxis" greifen könnten und in einem allgemeinverständlichen Kapitel, das eben nicht nur für Cellisten geschrieben ist, Anregungen finden würden, die sie direkt umsetzen könnten? Während die pädagogischen Abhandlungen davon ausgehen, wie man die und die vorhandenen Probleme als Ausübender zu lösen hat, müßte ein Handbuch für jedes Instrument ein Kapitel enthalten, in dem ein Meister seines Faches entwickelt, was sein Instrument am schönsten herausbringt. Praktisch gesehen würde das bei der Behandlung des Violoncells bedeuten, daß man — von den vorhandenen vier Saiten ausgehend — nicht nur das in der Praxis immer wieder auftauchende Problem der möglichen und unmöglichen Doppelgriffe erörtert, sondern auch die spezielle Eignung für schnellere Passagen in bestimmten Tonlagen, die die gutklingende Daumenbenutzung zulassen. Dahin gehört auch eine Darstellung günstiger und ungünstiger Kantilenen, wie sie von der praktischen Ausführung her aussehen. Wie gern würde sicher mancher Komponist auf den einen oder anderen Ton einer Kantilene oder eines Laufes verzichtet haben, wenn er gleich bei der Konzeption die günstigere Möglichkeit der klanglichen Darstellung hätte in Betracht ziehen können; und nicht nur das, sondern manche so vielleicht etwas starre melodische Linie hätte belebt werden können, wenn dem Erfinder gegenwärtig gewesen wäre, daß die oder jene Wendung gerade in der und der Lage leicht und vielleicht sogar besonders reizvoll erklingen könnte. Das hier Gesagte gilt in ähnlicher Form auch für alle Probleme des Bogens. Wie anders würde vielleicht manche Kantilene aussehen, wenn der Komponist beim Niederschreiben hätte in Betracht ziehen können, wie entstellt seine Melodie erklingen wird, wenn der Instrumentalist Bogenwechsel anwenden muß, die er seinerseits beim besten Willen nicht verhindern kann. Vor allem in der Orchesterpraxis finden sich solche Dinge in reichem Maße.

In all diesen Fragen wären negative und positive Beispiele ratsam gewesen, ein Aufzeigen der schwer oder unmöglichen Forderungen einerseits und anderseits eine lebendige Anregung, das in Frage stehende Instrument in der und jener Hinsicht besonders auszunutzen, und eine Darlegung ganz spezieller und reizvoller Klangeffekte, wie sie wirklich nur der voll Eingeweihte kennen kann.

Leider fehlt ein derartiger Abschnitt nicht nur in der Abhandlung über das Violoncello, sondern auch bei den Kapiteln über andere Instrumente. Viele Fachmusiker wären sicher dankbar gewesen, ein Handbuch vorzufinden, das sie in kurzer Zeit um Kenntnisse bereichert hätte, die sie sonst nur durch lange Praxis und Berührung mit den praktischen Musikern oder gar nicht erwerben können.

Herbert Schäfer.

Die Harmonik der Münchner Schule um 1900

Unter diesem Titel veröffentlichte Claus Neumann im Musikverlag C. Peters Nachf., Kopp & Co., München, ein Buch, offenbar eine Dissertation, das mit wissenschaftlicher Gewissenhaftigkeit ein nicht unbedeutendes Thema untersucht. Die von J. Rheinberger künstlerisch, von A. Ritter handwerklich begründete, in Ludwig Thuille und seinem Schülerkreis repräsentierte sog. „Münchner Schule" umfaßt eine Tonsetzergruppe innerhalb der Spätromantik, deren Werke in der Tonalitätsbehandlung und überentwickelten Harmonik eine Fortsetzung der in der Neuromantik vorgebildeten romantischen Dezentralisation und Neigung zu schwebender und mehrdeutiger Tonalität aufweisen, aber ohne in den klanglichen und linearen Ausdrucksmitteln die Bindungen an klassizistische Formschemata ganz aufzugeben. Das derzeitige Ansehen dieser Tonsetzer, die freilich im Schatten von Reger, Strauß und Pfitzner standen, rechtfertigt eine eingehendere Betrachtung, insbesondere weil ihre künstlerischen Bemühungen eine Zahl anerkannter Kompositionen hervorgebracht haben (unter ihnen die Komponisten W. Courvoisier, Julius Weismann, H. Kasp. Schmid, H. W. v. Waltershausen, K. Bleyle, z. T. noch R. Wetz, Fr. Klose, M. v. Schillings und R. Stephan). Über diesen Anerkennungstribut hinaus konnte auch noch an Hand der „Münchner Schule" die Verschiebung der musikalischen Wesensmerkmale, wie sie z. B. in der Änderung der Klangbeziehungen sowie des melodischen und harmonischen Grundverhältnisses vor und um 1900 zutage tritt, klärend begriffen werden. Diese Erwartung erfüllt das Buch nicht. Die Aufteilung und Folge der Problemstellung schon läßt erkennen, daß auf tiefer liegende Zusammenhänge des musikalischen Klangmaterials mit den stilbildenden Kräften der Tradition sowie auf Zusammenhänge der musikgestaltenden Kräfte mit dem Kulturleben nicht eingegangen wird. Beide Kraftströme in ihrer Ganzheit grundlegend zu erfassen, konnte aber nicht gelingen, da die Begriffe „Stil" und „Harmonik des 19. Jahrhunderts" nicht richtig aufgefaßt sind; Adler, Mersmann und Kurth als aus- und zureichende Plattform zu nehmen, auf der die Darstellung vorwiegend fußt, muß heute angesichts jüngerer Ergebnisse bedenklich erscheinen. Die empirische Harmonie ist sorgfältig im Sinne der Harmonielehre erklärt; die kurzen analytischen Angaben über Thuilles „Lobetanz", H. K. Schmids Streichquartett op. 26 und R. Stephans „Musik für Geige und Orchester" sind fleißig und gewissenhaft gefertigt. Paul Egert.

Athenaion-Kalender „Kultur und Natur" 1940. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Potsdam. 1,95 RM.
Der Athenaion-Kalender hat sich im Laufe der Jahre schnell eingebürgert. Auf Hunderten von Blättern bringt er Bilder aus allen Gebieten, und er enthält täglich Gedenktaghinweise in großer Zahl. Bei aller Vielseitigkeit berührt die Sorgfalt der Auswahl stets angenehm.

Eduard Reeser: De klaviersonate met vioolbegeleiding in het parijsche muziekleven ten tijde van Mozart. W. L. & J. Brusse's Uitgeversmaatschappij, Rotterdam, 1939. 178 Seiten und 102 Seiten Notenanhang.
Diese im Quartformat gedruckte Dissertation fußt auf umfangreichen Materialarbeiten. Sie behandelt die Klaviersonate mit Geige, bei der aber das Klavier das beherrschende Instrument ist. Von den Pariser Musikern um 1750 (Simon, Legrand, Damoreau le jeune u. a.) führt die Untersuchung zu Schobert, der die Geigenstimme ad libitum schrieb. Mozart hat diese Form der Sonate zunächst übernommen. Die Rolle der in Paris wirkenden Kleinmeister wird geklärt. Dabei stellt sich heraus, daß nach Schobert als erster Deutscher Hüllmandel statt der fakultativen Geigenstimme die „violon obligé" einführte. Aber es blieb im ganzen trotzdem auch weiterhin bei der eingebürgerten Violinstimme ad libitum. Ein interessanter Abschnitt der Musikgeschichte wird geklärt und vor allem mit zwölf vollständigen Sonaten aus der Zeit von 1734 bis 1782 illustriert. Der Notenteil ist überaus aufschlußreich, und er bildet für die Geiger eine belangvolle Erweiterung der verfügbaren Literatur.

Herbert Gerigk.

Um Richard Wagner und Carl Maria von Weber. Novellen. Ausgewählt von Matthäus Gerster. 209 S. Verlag Strecker & Schröder in Stuttgart.
Schon früher sind zwei beifällig aufgenommene Bände von Musikernovellen erschienen, die um die Meister Bach und Beethoven sowie Haydn und Mozart kreisen. Das neue, wieder von Matthäus Gerster zusammengestellte und betreute Buch stellt Wagner und Weber in der Spiegelung einer Anzahl von Schriftstellern dar, deren literarischer Rang durch die Namen Berlioz, Kurt Arnold Findeisen, Robert Hohlbaum, Zdenko von Kraft, Wilhelm Matthiesen und Karl Söhle erhärtet wird. Auch der Herausgeber reiht sich als Autor würdig in diese Reihe. Das Buch liest sich gut. Man kann fast durchweg von einer wirklich dichterischen Schau sprechen, die sich vom Tragischen bis zu der von echtem Humor durchtränkten Schilderungskunst eines Söhle erstreckt. In dem in den letzten Jahren mit so vielen und leider auch sehr zweifelhaften Gaben bedachten belletristischen Musikschrifttum ein erfreuliches und empfehlenswertes Buch.

Hermann Killer.

Danziger Straßenrufe



Alte Danziger Stiche mit Straßenrufen von Verkäufern
(Zu dem Aufsatz von Georg Schünemann)

Stiche aus dem Besitz der Preußischen Staatsbibliothek.

Danziger Straßenrufe





Alte Danziger Stiche mit Straßenrufen von Verkäufern

(Zu dem Aufsatz von Georg Schünemann)

Stiche aus dem Besitz der Preußischen Staatsbibliothek.

Das Musikleben der Gegenwart

Berliner Opernjubiläen

Von **Hermann Killer**, Berlin

Für zwei der drei Berliner Opernhäuser gewinnt die gegenwärtige erste Kriegsspielzeit noch dadurch eine besondere Bedeutung, daß sie einen wichtigen Abschnitt in ihrer Geschichte darstellt. Das Deutsche Opernhaus in Charlottenburg öffnete als Reichsinstitut vor fünf Jahren, am 14. September 1934, zum erstenmal seine Pforten, und die Volksoper in der Kantstraße konnte den 12. Oktober 1939, den Tag des 25jährigen Berufsjubiläums ihres Intendanten Erich Orthmann, auch als Ehrentag ihrer bisherigen Aufbauarbeit begehen. Aus diesem Anlaß soll im folgenden die jüngste Geschichte beider Kunstinstitute in einem Rückblick kurz zusammengefaßt werden.

Zu den großen Aufgaben, die der nationalsozialistischen Kulturpolitik in der ersten Zeit nach der Machtübernahme in Berlin gestellt waren, gehörte auch die Umwandlung und Erneuerung der Charlottenburger Oper. Der Tod Max von Schillings', der zuerst das wenig erfreuliche Erbe der ehemaligen „Städtischen Oper" übernommen hatte, machte die Lösung der hier noch schwebenden Fragen und Probleme besonders dringlich und aktuell. Durch das Vertrauen des Führers wurde Wilhelm Rode zu Schillings' Nachfolger berufen, und somit erster Generalintendant des nunmehr dank der Initiative des Führers und des Reichsministers Dr. Goebbels unter Reichsobhut genommenen Deutschen Opernhauses. Damit war einem Manne der Theaterpraxis eines der größten Kunstinstitute Deutschlands anvertraut worden, und Rode, der als Sänger von der Pike auf im Theater und dem Theater gedient hatte, bewies in der Folgezeit, daß diese langjährige Bühnenpraxis einen sehr wesentlichen Sinn für die Spielplangestaltung bei ihm vorzüglich geschärft hatte, nämlich den Blick für eine möglichst breite theatralische Wirksamkeit.

Es war ein glückliches Zusammentreffen, daß der neue Generalintendant, als Sänger seit Jahren einer unserer besten Darsteller der großen Baritongestalten der Oper, vor allem Richard Wagners, im Zeichen einer neuen deutschen Kunstgesinnung an die als wesentlich erkannte Aufgabe der Neuinszenierung der Werke des Bayreuther Meisters herangehen konnte. Das Deutsche Opernhaus reihte sich damit in die vorderste Front der deutschen Bühnen ein, die die Wagner-Erneuerung aus dem Geist und der Tradition Bayreuths heraus auf ihre Fahne geschrieben hatten. Mit dem „Tannhäuser", der Eröffnungsvorstellung der neuen Reichsoper, begann die Reihe der Wagner-Neuinszenierungen, deren dramatisch-bühnenwirksame Schlagkraft sehr bald als das besondere Kennzeichen der Spielführung Wilhelm Rodes erkennbar wurde. Das zeigte sich auch bei „Tristan und Isolde" und „Lohengrin". An weiteren Neuinszenierungen brachte die erste Spielzeit neben Repertoireopern wie Verdis „Troubadour" und „Traviata" sowie Adams „Postillon von Lonjumeau" als Zeichen pietätvollen Gedenkens an Max von Schillings dessen „Moloch", ferner Mozarts „Figaros Hochzeit", Humperdincks „Hänsel und Gretel", Suppés Operette „Boccaccio" und das Ballett „Die Jahreszeiten der Liebe" von Schubert. Inzwischen war mit der baulichen Umgestaltung des alten, grau in grau getauchten Innenraumes begonnen worden. Auf Wunsch des Führers baute Professor Baumgarten von Mai bis Oktober 1935 den Zuschauerraum um und schuf ein in lichten Farben prangendes, festlich strahlendes Zuschauerhaus, das durch zweckvolle theatertechnische Neueinrichtungen wie Probebühne, Kühlanlage, Ausgestaltung der Werkstätten, Magazine und Garderoben ergänzt wurde. Hinzu kamen ein neues Verwaltungsgebäude, ferner umfangreiche hygienische und sanitäre Neuanlagen und Verbesserungen, so daß nun ein von Grund auf neugestaltetes Haus als eine der modernsten Theateranlagen Deutschlands der künstlerischen Aufbauarbeit zur Verfügung stand. Das Deutsche Opernhaus selbst hatte sich seine Aufgabe so gestellt: „Es galt, an Stelle des Alten vollkommen Neues zu setzen. Es mußte der Grundstock für den laufenden Spielplan neu gelegt werden. Dazu war nötig, die unsterblichen Werke unserer großen deutschen und ausländischen Meister der Töne dem Geist ihrer Schöpfer nach musikalisch und szenisch von Grund auf neu einzustudieren mit dem Ziel, diese Werke, laufend aufs sorgsamste überwacht und gepflegt, zum festen Bestandteil eines ebenso abwechslungsreichen wie wertvollen Repertoires des neuen Institutes zu machen. Es mußte — fernab von jedem Starsystem — ein gesunder, fester Kern erstklassiger Solisten geschaffen werden. Es mußte eine neue,

auf bester deutscher Operntradition beruhende Ensemblekunst im Deutschen Opernhaus wieder erstehen. Es mußte ein geeigneter künstlerischer Nachwuchs sorgfältig ausgewählt und herangebildet werden. Jungen, aufstrebenden Autoren, falls sie es verdienten, sollte der Weg durch das Deutsche Opernhaus in die musikalische Öffentlichkeit geebnet werden. Das Volk sollte wieder Freude und Erbauung in diesem Haus finden. Neue Freunde und neue regelmäßige Besucher sollten dem Institut gewonnen werden..."

Mit einer festlichen Neuinszenierung der „Meistersinger" durch Wilhelm Rode anläßlich der Eröffnung des neu erstandenen Hauses begann die praktische Inangriffnahme dieser Ziele. In der gleichen Spielzeit 1935/36 wurden die einzelnen Teile des „Ringes des Nibelungen" erneuert, denen sich in der Folgezeit eine stattliche Reihe von Neuinszenierungen bekannter und unbekannterer Werke zugesellte. Nur einiges sei hier aus der Arbeit der letzten Jahre herausgegriffen. An Uraufführungen zeitgenössischer Werke brachte das Deutsche Opernhaus die Opern „Adriana Lecouvreur" des lebenden italienischen Tonsetzers FrancescoCiléa sowie „Katarina" des erfolgreichen süddeutschen, als Musikhochschullehrer in Berlin wirkenden Komponisten Arthur Kusterer heraus, ferner die Operette „Wenn die Zarin lächelt" von Clemens Schmalstich sowie die Ballette „Apollo und Daphne" und „Der Stralauer Fischzug" von Leo Spies und „Kinderlied" von Kurt Stiebitz.

Diese Werkwahl zeigt weitgehend die Berücksichtigung theaterpraktischer, auf das Gesetz der Publikumswirksamkeit und auf das Vermeiden eines jeglichen Experimentierens ausgerichteter Gesichtspunkte. Sie zeigt zum anderen die besondere Pflege des Bühnentanzes, die sich das Deutsche Opernhaus nun schon seit Jahr und Tag angelegen sein läßt und die Rudolf Kölling als Ballettmeister mit einer durch weithin bekannte Namen ausgezeichneter Tänzerinnen gezierten Tanzgruppe verwirklicht.

Folgende Auswahl von Erstaufführungen liegt auf der gleichen Linie der Spielplangestaltung: „Die kleine Stadt" (Hans Sachs) von Lortzing in der Bearbeitung von Hensel-Haerdrich sowie der „Prinz Caramo" des gleichen Meisters in G. R. Kruses Neufassung, ferner Donizettis „Regimentstochter" mit Rezitativen von Anton Baumann, Mozarts „Gärtnerin aus Liebe" (Anheißer), „Der Campiello" von Wolf-Ferrari, „Der Holzdieb" von Marschner und „Schwarzer Peter" von Norbert Schultze, die Operette „Casanova" von Paul Lincke sowie das Ballett „Der Zauberladen" von Rossini-Respighi.

Eine Ehrung für den inzwischen verstorbenen österreichischen Meister Josef Reiter, den ein Jahr zuvor der Führer mit der Goethe-Medaille ausgezeichnet hatte, bedeutete die Erstaufführung seiner Opern „Der Totentanz" und „Der Bundschuh".

Ein besonders begrüßenswertes Kapitel in der jüngsten Geschichte des Deutschen Opernhauses ist das künstlerische Zusammenarbeiten mit dem befreundeten Ausland, in erster Linie mit Italien. Glanzvolle Gastspiele italienischer Künstler seien genannt: Die Mailänder Scala gastierte unter Leitung Victor de Sabatas in der Spielzeit 1936/37 (Verdis „Requiem", „Aida" und „Bohème") mit Künstlern wie Gigli, Gina Cigna, Giuseppe Lugo, Tancredi Pasero; Lauri Volpi kam mit einer erlesenen Künstlerschar, und die Dirigenten Ettore Panizza und Gino Marinuzzi gaben Einzelgastspiele. In diesem Zusammenhang darf auch das Gastspiel des Künstlerensembles des Deutschen Opernhauses unter Rodes Führung in Bukarest nicht vergessen werden.

Neben dem Sängerensemble, das klangvolle Namen umschließt, bewährte sich in hervorragendem Maße auch das Orchester, das unter den Dirigenten GMD. Arthur Rother und Karl Dammer zahlreiche durch Werkwahl und Wiedergabe gleicherweise ausgezeichnete Sinfoniekonzerte durchführte, die schnell eine ständige große Hörergemeinde fanden.

Den Erfolg und die Ergebnisse seiner bisherigen Arbeit kann das Deutsche Opernhaus mit folgenden Zahlen beweisen:

Die Stammsitzmieten sind in den letzten Jahren auf über 41 500 gestiegen. Die Zahl der aufgeführten, d. h. in diesem Falle völlig neueinstudierten Opernwerke beträgt 63, davon sind 55 fester Bestandteil des laufenden Spielplans. Von diesen 63 Opern sind 44 deutschen und 19 ausländischen Ursprungs. Es ergibt sich somit für die deutsche Oper ein Gesamtanteil von 70 v. H. Deutsche Komponisten sind in den fünf Jahren 818mal, ausländische Komponisten 549mal aufgeführt worden. Das ergibt einen Hundertsatz von 60 v. H. deutscher Abende.

*

Aufbau und Entwicklung der Volksoper bilden nicht nur ein besonderes Kapitel nationalsozialistischer Kultur- und Theaterpolitik, sondern deutscher Opern- und Theatergeschichte überhaupt. Die Volksoper wurde 1935 vom Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda zusammen mit der Deutschen Arbeitsfront gegründet und stellt unter ganz neuen Gesichtspunkten den ersten groß angelegten Versuch dar, „einen Menschenkreis mit der Oper vertraut zu machen, der bisher nur selten oder nie Gelegenheit hatte, das musikalische Theater aus eigener Anschauung kennenzulernen". Es war also im wesentlichen die werktätige Bevölkerung, der damit die gewiß ungewohnte Aufgabe gestellt wurde, von der Publikumsseite her einen Beitrag zur Lösung des Opernproblems zu leisten. Zugleich aber bedeutete der Gedanke der Gründung einer Volksoper in der Reichshauptstadt die weit-

hin sichtbare Manifestation kulturpolitischer Grundgedanken des neuen Deutschland, das auch hier die immer wieder erhobene Forderung erfüllte, das Volk an die Meisterwerke der deutschen Kunst heranzuführen.
„In der Volksoper", so hat es die Leitung dieses Institutes treffend formuliert, „findet eine Weltanschauung sichtbaren Ausdruck, die der Kunst einen hohen und würdigen Platz im völkischen Lebensgefüge zuweist; die in ihr kein Reservat ästhetisierender Schöngeister, sondern eine reine und starke Quelle froher Lebenskraft erblickt. Eine solche Auffassung läßt die Kunst zu einem wesentlichen Faktor jenes schöpferischen Kräfteaustausches werden, dessen endliches Ziel Gesundung und Erstarkung eines Volkes ist, das in sinnvollem Wechsel von Arbeit und Feierstunde die Grundlage eines neuen Lebensgefühls erblickt. Und hier ist der Oper als einer besonders festlichen und mitreißenden Form des Theaters eine Aufgabe von nicht geringer Bedeutsamkeit zugewiesen."
Diese idealistische Haltung bestimmte auch ein Grundgesetz der praktischen Theaterarbeit, wodurch sie sich von allen früheren Versuchen der Volkstümlichmachung der Oper unterschied. Man stellte von vornherein Ansprüche an das neue Opernpublikum, indem man in richtiger psychologischer Einsicht voraussetzte, daß es selbst alles andere als anspruchslos sei. Mit anderen Worten: Der Grundsatz „Das Beste ist gerade gut genug für das Volk" wurde zum ersten Male konsequent auf dem sehr „kritischen" Gebiet der Oper in die Tat umgesetzt. Die Ergebnisse sind so, daß man der Theaterleitung uneingeschränkt zustimmen kann, wenn sie sagt: „Der prachtvollen Aufgeschlossenheit dieser völlig neuartigen Besucherschaft ist in hohem Grade das Gelingen eines kulturpolitischen Versuchs zu danken, dessen unerhört positive Ergebnisse uns zu sehr weitgespannten Hoffnungen für die künftige Durchdringung von Volk und Kunst berechtigen."
Mit einem Spielplan, dessen Kern die Werke Mozarts, Webers, Beethovens, Lortzings, Wagners und Verdis bilden, der also ohne jede billige Konzession ist — die Eröffnungsvorstellung war Beethovens „Fidelio" —, begann die Volksoper im ehemaligen, später noch zweckvoll umgestalteten „Theater des Westens" ihre Arbeit. Als Führer des neuen Unternehmens war in dem bisherigen Danziger Intendanten Erich Orthmann, einem der ersten Vorkämpfer nationalsozialistischer Kunstgesinnung auf dem Gebiet des Theaters, ein Mann gefunden worden, dem die Volksoper die heute erreichte stolze Leistungshöhe in erster Linie zu danken hat. Durch Los-Anteilscheine zum Preise von 1 RM., deren Vertrieb — bis auf eine Anzahl freiverkäuflicher Karten — die NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" übernahm, wurde die Eintrittskartenfrage praktisch geregelt. Ein Abonnement wurde nicht aufgelegt. Um das Besuchsergebnis der drei ersten Jahre vorwegzunehmen — die einen Aufbau mit anfänglich sehr kleinen, erst von Erfolg zu Erfolg großzügig gesteigerten Mitteln und somit weitgehend auch eine Versuchszeit darstellen —, so steigerte sich der durchschnittliche Tagesbesuch von der ersten Spielzeit mit 85,6 v. H. über die zweite mit 89,5 v. H. zur dritten mit der beispiellosen Höhe von 93,3 v. H. Somit konnte sich die Berliner Volksoper bereits nach drei Anfangsjahren zu den bestbesuchten Theatern der Welt rechnen.

Die künstlerischen Mittel, mit denen dies Ergebnis erzielt wurde, liegen nicht zuletzt in dem neuen Aufführungsstil. Dank der hohen Aufführungsziffern, die die einzelnen Werke in der Volksoper erreichen und über die noch zu reden sein wird, ist die Zahl der in einer Spielzeit aufgeführten Opern beschränkt. Es können also sehr sorgfältige Vorbereitungen getroffen werden. Durch diese auf größtmögliche Präzision des Musikalischen, Darstellerischen und Szenischen, auf einen Stil der Klarheit und Verständlichkeit hinzielende Arbeit sind nun nicht nur sehr geschlossene, wirklich lebendige Opernaufführungen zustande gekommen, sondern es hat sich im Laufe der Jahre auch ein Sängerensemble und Orchester von vielfachen Einsatzmöglichkeiten herangebildet. Ein ganz besonderer Nachdruck der praktischen Theaterarbeit der Volksoper liegt auch auf der Heranziehung und Durchbildung des künstlerischen Nachwuchses, der hier einmal ein reiches und dankbares Wirkungsfeld erhält, dann aber auch von Anfang an in einen intensiv und verantwortungsvoll arbeitenden Bühnenbetrieb hineinkommt.

Das belebende Moment, durch das die bisherige Wirksamkeit der Berliner Volksoper gekennzeichnet ist, beruht aber auch auf der vorbildlichen Gemeinschaft von Bühne und Publikum. Der Strom der Anregungen, der auf diese Weise herüber- und hinübergeht, hat naturnotwendig den Willen zur Leistungssteigerung, zur Erfüllung höchster künstlerischer Ansprüche zur Folge. Es erscheint demnach jedes retardierende Element ausgeschaltet, was nicht zuletzt auch durch das Anwachsen des äußeren künstlerischen Apparates erhärtet wird. Die Volksoper, die mit ihrem 1600 Besucher fassenden Zuschauerraum zu den größten Opernhäusern des Reiches gehört, rangiert zahlenmäßig auch mit

ihrem Orchester von 100 Musikern, dem Chor von 100 Mitgliedern, einer Tanzgruppe von 30 Tänzern und Tänzerinnen und einem Solistenensemble von 40 Sängern und Sängerinnen in der vordersten Reihe.
Die Grundsätze der Spielplangestaltung wurden schon erwähnt. Zahlen mögen sie im einzelnen unterbauen. Insgesamt 41 Opernwerke, und zwar 22 deutsche, 12 italienische, 5 französische, 1 russisches und 1 böhmisches wurden in den ersten vier Spielzeiten des Hauses gegeben. Die Zahl der Aufführungen eines einzelnen Werkes liegen zwischen 8 (Glucks „Alkeste") und 78 (Puccinis „Tosca"). Daß dazwischen Werke wie Mozarts „Cosi fan tutte" 20mal, der „Rosenkavalier" von Richard Strauß 40mal, Verdis „Othello" 25mal, der „Barbier von Bagdad" von Peter Cornelius 10mal aufgeführt werden konnten, stützt wohl eindringlich genug das über Aufführungsstil und Besucherschaft Gesagte. Der Spielplan für den zweiten Teil der diesjährigen Spielzeit 1939/40 sieht — in der Richtung der Steigerung auf das Anspruchsvolle und die Ansprüche — anläßlich der Berliner Kunstwochen die Erstaufführung von Draesekes Musikdrama „Gudrun" und, als erste Opernuraufführung der Volksoper überhaupt, die Oper „Der Ring der Mutter" von Manolis Kalomiris vor. — Endlich sollen auch in dieser Betrachtung die schnell beliebt gewordenen Sinfoniekonzerte unter Leitung von Erich Orthmann nicht fehlen.
Dieser insgesamt einzigartige, mit künstlerischem Ernst erarbeitete Erfolg der Volksoper ist um so höher zu bewerten, als er noch weitere Möglichkeiten zuläßt. Man vergesse nicht, hier wird erst eine eigene Tradition geschaffen; wenn jedoch die Leistungen dieses Instituts heute schon die Bewertung mit höchsten Maßstäben zulassen, so darf der Blick in die Zukunft doppelt erwartungsvoll sein.

Die Königlich Flämische Oper in Antwerpen

Von Walter Weyler, Antwerpen

Mit ihrer diesjährigen Spielzeit hat die KVO. (d. h. „Koninklijke Vlaamsche Opera"), Antwerpen, das fünfzigste Jahr ihres Bestehens erreicht!
Anläßlich dieses Ereignisses wird sich auch außerhalb der belgischen Staatsgrenzen die Aufmerksamkeit auf diese zentrale Kunst- und Kulturstätte des flämischen Lebens lenken, besonders in Deutschland, weil die Beziehungen zwischen der KVO. und der deutschen Musikkultur während dieses halben Jahrhunderts sehr gepflegt worden sind. Die KVO. hat viele ihrer erfolgreichsten Veranstaltungen mit deutschen Werken erzielt, während umgekehrt die deutsche Opernmusik ihre Verbreitung in Flandern, besonders im flämischen Gebiet, großenteils den Leistungen der KVO. zu verdanken hat.
Die Geburt und der Aufstieg dieser Bühne war eng verknüpft mit dem nationalen und sozialen Kampf des flämischen Volkes im vergangenen Jahrhundert, mit der sog. „flämischen Bewegung" also.
Die flämische Bewegung war im Anfang, d. i. seit der Gründung Belgiens im Jahre 1830, fast ausschließlich eine Sprachbewegung: also ein Kampf gegen das Vordringen der französischen Sprache in Flandern und ein Kampf für die Gleichberechtigung der flämischen bzw. niederländischen Sprache mit der französischen. Es handelte sich also ursprünglich um eine Bewegung von Philologen (wie z. B. J. F. Willems) und Schriftstellern (wie z. B. B. H. Concience). Schon zu dieser Zeit lenkte der Deutsche Hoffmann von Fallersleben die Aufmerksamkeit der gebildeten Flamen auf das alte niederländische Volksliederebe in seinen Publikationen „Horae Belgicae".

Mit der folgenden Generation aber, also etwa zwischen den Jahren 1860—1870, wurde die „Bewegung" auch auf das Kulturelle ausgedehnt: nicht zuletzt auf das Gebiet der Musik, wo sie in Peter Benoit (1834—1901) gipfelte, dem Gründer der flämischen nationalen Schule und dem ersten Direktor des flämischen Musikkonservatoriums. Schon 1867 hatte dieser Zeitgenosse des großen Dichters G. Gezelle die bis dahin französische Antwerpener Musikschule in eine flämische umgewandelt und auf dem nationalen Grundsatz neu aufgebaut. Er gründete seine Kunstanschauung auf der Verbundenheit zwischen Volk und Kunst, zwischen Kunst und Volks- oder Muttersprache. Um die neunziger Jahre wächst allmählich das Bedürfnis nach einem flämischen musikalischen Theater. Es ging aus der Kunstanschauung des von der deutschen Musik stark beeinflußten Führers der flämischen musikalischen Wiedergeburt hervor. Es wäre sicher lohnend, diese Beziehungen zwischen dem besonders für die romantische Kunstauffassung Wagners, Liszts und Schumanns begeisterten Benoit einerseits und der deutschen Musikbewegung anderseits weiter durchzuforschen.

Die künstlerische Zielsetzung des Benoit-Kreises war auf zwei der Romantik entsprechende Grundsätze gerichtet: man beabsichtigte, das musikalische Kunstwerk zusammen mit der Wort- oder Dichtkunst und der plastischen Kunst im Sinne des „Gesamtkunstwerkes" zu gestalten, und man vertrat den Stand-

punkt, daß jede wahrhafte Kunst auf nationaler, völkischer Grundlage fußen muß.
Aus dieser doppelten Voraussetzung entstand um 1890 das „Lyrisch-Tooneel" (d. h. „Lyrisches Theater"): also eine Bühne für lyrische Dramen (wie z. B. „Egmont", „Preciosa" oder die „Arlesienne"). Benoit selbst schuf mehrere Werke dieser Art, wie z. B. „Charlotte Corday", aber noch als Nummerdramen. Das später entstandene Muster dieser Kunstgattung war sein „Karel van Gelderland", der aber vollständig erfolglos blieb! Es handelte sich in diesen Dramen meistens um historische Gegenstände.
Der eigentliche Zweck der Gründung war aber vor allem auch die Aufführung von Werken in der eigenen flämischen Sprache. Dies bedeutete etwas ganz Neues in der damaligen Zeit! Es ist festzustellen, daß die Stadt am Scheldeufer — fast wie eine französische Provinzstadt und genau wie jetzt noch Brüssel und Gent — damals schon seit längerer Zeit über eine französische Oper verfügte. Im „Théâtre Royal Français" konnte das musikliebende und stark unter französischem Einfluß gebildete Bürgertum seinen Empfindungen freien Lauf lassen, wozu es veranlaßt wurde von Primadonnen und Tenören des Belkanto und von reizenden Balletten. Da siegte das traditionelle italienisch-französische Opernrepertoire (Bellini und Donizetti, Thomas und Gounod) und damit auch — der Ansicht Benoits nach — die Entartung des Geschmackes.
Dieser Kunst- und Kulturüberfremdung sollten er und sein Kreis neues Wollen gegenübersetzen: nämlich das bewußte Zurückgreifen auf die bodenständige nationale Kunst.
Nicht so sehr sind also das „Lyrische Theater" und die aus ihm drei Jahre später hervorgegangene „Flämische Oper" — denn seit 1893 wurde das gesprochene lyrische Drama zugunsten der gesungenen Oper aufgegeben — entstanden aus dem Drang nach der Kunst oder der Musik an und für sich: wäre dies der Fall gewesen, so hätte man ganz einfach das schon vorhandene französische „Théâtre Royal" umbilden können. Der tiefere Grund für das Entstehen der flämischen Oper war der Versuch, das eigene Schicksal wiederzuerkennen, das Streben, das fremde Joch — vielleicht am deutlichsten versinnbildlicht in der Verwendung einer volksfremden Sprache und Musik — auch auf dem Gebiete der Kunstanschauung abzuschütteln.
Also war für das Zustandekommen der flämischen Oper die **nationale Tendenz** mehr bestimmend als die nur künstlerische. Gerade aus der Voraussetzung einer nationalen Kunst und Kunstpraxis folgte nun auch bald die Gesundung der Kunstanschauung selbst.
So war es der flämischen Oper zu verdanken — und das ist ihr letzter Sinn —, daß ein Damm aufgerichtet wurde, der erfolgreich die weitere Latinisierung und Romanisierung des germanisch-flämischen Stammes verhinderte.

So betrachtet war es kein Zufall, daß noch im Jahre 1893 die flämische Oper mit Webers „Freischütz" begann. Diese deutsche romantische Oper bedeutete auch für die flämischen Spätromantiker (genau wie zu Anfang des Jahrhunderts in Deutschland) den Sieg über die volksfremde lateinische Kunst. Der „Freischütz", Symbol der nationalen und musikalischen Wiedergeburt des deutschen Volkes, sollte auch für die Wiedererziehung des flämischen beansprucht werden!
Im übrigen genügt ein Blick auf das Spielgut der beiden ersten Jahrzehnte der neuen Oper, um zu erkennen, was für eine hervorragende Rolle der deutschen Romantik in der damaligen flämisch-nationalen Kunstbewegung zukam. Die Opern von Mozart, Weber, Lortzing, Marschner, Nicolai und selbstverständlich auch diejenigen Richard Wagners wurden den Flamen damals geboten, im Gegensatz zum verderbenden Kunstgeschmack des französischen „Théâtre Royal"!
Dieser Umstand hat von Anfang an die künstlerische Eigenart der flämischen Oper und ihr Eigenleben geprägt. Die Volkstümlichkeit kam zum Ausdruck in der vielsagenden Bezeichnung: „**Das flämische Bayreuth!**"

★

Es war das größte Verdienst des neu entstandenen Kunstinstitutes, daß es neue Kräfte entfesselte. Die flämische Oper, herausgewachsen aus dem Bedürfnis nach einer nationalen Kunst, brauchte bodenständige Kunstwerke. So wurde der Nährboden vorbereitet für ein reiches künstlerisches Schaffen. Schon mit **Benoit** selbst, mehr noch aber mit den darauf folgenden Generationen von Blockx, Wambach, Gilson, De Boeck, Mortelmans, Brengier, Schrey, Alpaerts bis in den letzten Jahren mit Meulemans, Veremans, Schoemaker usw. wurde die nationale Produktion in verhältnismäßig kurzer Zeit erheblich gesteigert. Aus allen Gauen Flanderns — selbst aus dem sprachverwandten Norden — kamen Singspiele zur ersten Aufführung. Selbstverständlich waren nicht alle diese Werke Meisterwerke. Dennoch gehören sie zum wertvollen Kunsterbe des flämischen Volkes, und sie werden immer von seinem Kunst- und Lebenswillen zeugen!
Vor allem bis zum Weltkrieg war die nationale Produktion sehr reich: die Zahl der flämischen Uraufführungen war damals beträchtlich höher als

in der Nachkriegszeit. Wenn z. B. vor dem Krieg wenigstens drei nationale Werke während jeder Spielzeit ihre Uraufführung erlebten, so sank die Zahl nach 1918 auf eins, höchstens zwei. Eine glückliche Ausnahme bildete die Spielzeit 1937/38, die drei flämische Uraufführungen brachte (u. a. die „Anne-Marie" von R. Veremans). Die Spielzeiten 1936/37 und 1938/39 enthielten dagegen keine neue Oper. Es kamen jedoch wenigstens mehrere flämische Ballette zur Aufführung (K. Candael, M. Poot, J. van Durme usw.), woraus ersichtlich ist, daß die künstlerische Zielsetzung der flämischen Komponisten sich seit dem Kriegsende grundsätzlich geändert hatte und sich von der Oper zur Ballettkomposition wandte.

Der Zeitabschnitt 1914—1918 bedeutete nicht nur einen Einschnitt im politischen und wirtschaftlichen Leben Europas, er war das auch besonders für das abendländische Geistesleben, und zwar im Sinne einer „Umwertung aller Werte"! Dies läßt sich auch in der Entwicklung der KVO. bestätigen! Es ist in der Tat merkwürdig, daß nach 1918 grundsätzlich dem der Rücken gekehrt wurde, was bis 1914 den Kernpunkt des Repertoires gebildet hatte: der deutschen Romantik. Nur Wagner wurde beibehalten, und von Weber blieb der „Freischütz". Lortzing und seine Zeitgenossen aber, Marschner, Nicolai, hatten einer neuen, von „politischen" Absichten bestimmten Kunstauffassung den Platz auf der Bühne zu räumen. Dieser wurde jetzt von den Franzosen eingenommen, mit Bruneau, Debussy, Fauré, der Umwelt des Impressionismus also. Von hier aus kam man bald auch zu den exotischen Russen (mit Rimsky-Korssakow an der Spitze). Allmählich kamen die Deutschen mit zwei neuen Vertretern zu Wort, mit Eugen d'Albert (dessen „Tiefland" schon in der Vorkriegszeit herausgekommen war und der jetzt vertreten war mit „Die toten Augen", „Der Golem", „Mister Wu", „Marijke van Nymwegen") und später besonders mit Richard Strauß („Der Rosenkavalier", „Salome", „Elektra", „Die ägyptische Helena", „Ariadne auf Naxos", die diesjährige Spielzeit bringt auch noch die „Daphne" des Meisters).

Zur selben Zeit, also zwischen den Jahren 1920 und 1930, wandte man sich auch den Werken des sog. Expressionismus zu. Hamerik, Lilien, Malipiero, Hindemith, Honegger usw. Und auch die Operette wurde immer mehr beansprucht... um die finanziellen Schwierigkeiten zu überwinden! Unter diesen Umständen war ein Abgleiten in einen Krisenzustand unvermeidlich. Auf der einen Seite wurde das nationale Erbe immer mehr vernachlässigt, auf der anderen opferte man der „internationalen" Kunstauffassung. Die Kunst — und auch die Kunststätten — entfernten sich immer mehr vom Volk, und diese künstlerische Entartung war verknüpft mit dem sozialen, wirtschaftlichen und politischen Zusammenbruch. Dies wurde auch im Leben der KVO. sichtbar, nicht nur in den rein künstlerischen Angelegenheiten, sondern auch in den materiellen (z. B. in den stets wachsenden finanziellen Schwierigkeiten, in den Streiks der Sänger und des Orchesters, in der Einmischung des Syndikalismus in die Verwaltung usw.).

Diese wenig erfreulichen Auseinandersetzungen erreichten in den Jahren 1930—1931 ihren Höhepunkt, und die KVO. geriet in unmittelbare Gefahr!

Und doch brachte diese Zeit einen beachtenswerten Sieg, denn 1933 wurde das rivalisierende, fast hundertjährige französische „Théâtre Royal" geschlossen, um niemals wieder die Türen zu öffnen! Dieses Ereignis, so erfreulich in seiner symbolischen Bedeutung, bedingte aber auch eine schwerwiegende Änderung im Wesen der KVO., denn in kurzer Zeit wurde das bis dahin niemals in der KVO. gespielte italienisch-französische Operngut eingebürgert. Es trat sogar in den Vordergrund. Die KVO. verlor damit manches von ihrem national-kämpferischen Wert.

Seit 1935 bahnt sich wieder eine Gesundung an. Unter dem Einfluß eines deutschen Spielleiters, Hans Esdras Mutzenbecher, wurde die Bühnentechnik modernisiert. Mehrere deutsche Werke der älteren und der jüngeren Generation erhöhten das künstlerische Niveau: u. a. „Die Schneider von Schönau" von Brandts-Buys, „Mona-Lisa" von Max von Schillings, „Die Zaubergeige" von Werner Egk usw. Auch Mozart erlebte eine erfreuliche Wiedergeburt auf der flämischen Bühne und nahm wieder den ihm gebührenden Platz ein!

Musik und Theater in Kopenhagen

Das große Ereignis im September war das Jubiläumskonzert des Studentenvereins zum 100jährigen Bestehen. 12 Nationen waren eingeladen und die Programme schon überall einstudiert — dann vernichtete der Krieg alles. Am 21. September wurde das Konzert in nationalen Formen im Rundfunksaal durchgeführt. Das Programm gab einen Überblick von der Volksweise des Mittelalters bis zum modernen Chorlied. Vom dänischen „Goldalter" waren Weyse und Kuhlau mit je einem Lied vertreten, weiter Heise, Lange-Müller und Carl Nielsen, von Zeitgenossen Schierbeck und der Dirigent Hye-Knudsen. Besondere Festlichkeit erhielt die Veranstaltung durch die Mitwirkung eines alten Studentensängers mit Weltruhm: Lauritz Melchior.

Im Oktober setzten die klassischen Donnerstagskonzerte des Rundfunks voll ein. Georg Höe-

berg dirigierte. Von Beethoven kamen die Fidelio-Ouvertüre und das Es-Konzert zum Vortrag, letzteres recht trocken und übertrieben pp. von Poldi Mildner gespielt. Zum Schluß gab die 2. Sinfonie von Sibelius den Eindruck eines gewaltigen Spieles von Naturkräften.

Das im vorigen Jahr gegründete Orchester „Københavns Koncertforening" gab das erste von fünf Konzerten unter Emil Reesen. Im ersten Teil hörte man Sibelius' VI. und das Violinkonzert (op. 47). Auch hier — doch nicht so urgewaltig wie in der 2. Sinfonie — empfindet man Wogen, Wind und Wetter und ihre Beruhigung im Schoße der Natur. Das grandiose Violinkonzert mit dem Reiz spanischer Rhythmen wurde mit kraftvollem Schwung von Peder Möller dargeboten. Knud Riisagers „Darduse-Suite", eine Musik zu dem chinesischen Bühnendrama von Johs. V. Jensen, klang frisch, modern und doch „mongolisch" gefärbt. Aus Hermann Sandbys „Meeresstimmung" konnte man jedoch beim besten Willen weder Meer noch Stimmung heraushorchen.

Magister Mogens Wöldike hat zehn Abende mit „Københavns Drengekor" und „Unge Tonekunstneres Orkester" geplant. Stilreine Programme mit Chor- und Orgelwerken, Kantaten und Kammermusik von Palestrina, Buxtehude, Bach und Mogens Pedersön. Den Auftakt bildeten 2 Händel-Konzerte und die Buxtehude-Kantate „Gott hilf mir —". Es ist eine verdienstvolle Arbeit für die Musikkultur Kopenhagens auf sozialer Basis, der Eintritt ist frei. Auch der gemischte Chor „Dansk Mensural Cantori" unter Leitung von Organist Julius Foß löst eine nationale Kulturaufgabe. Sein Sondergebiet ist die Volksmusik und die altdänische Musik um Christian IV. (etwa 1600). Man hörte im ersten Konzert alte Kirchenchöre, Madrigale und Volkslieder sowie moderne norwegische Chöre.

Das Louis-Jensen-Quartett eröffnete die Reihe seiner Kammermusiken mit Carl Nielsens op. 44, Mozart und Haydn. — Zwei Violin-Klavierpaare ließen sich hören, die „Internationalen" Telmanyi-Schiöler und die Einheimischen Browall-Christensen. Musikalische Brillanz prägte das erste Konzert, viel Innigkeit das zweite.

Unter den Solisten brachte die bezaubernde France Ellegaard 10 Chopin-Etüden als ein Feuerwerk von Glanz und Anmut. — Eine junge deutsche Sängerin, Margrit Franke, sang mit frischer, warmer Stimme und souveräner Beherrschung des Technischen und Künstlerischen zwanzig Brahms-Lieder. Edwin Fischer eroberte sich Kopenhagen mit seiner genialen Gestaltung von Bach, Mozart, Schumann und Schubert. Neun Mitglieder der Königsfamilie waren zugegen, der Saal war ein Meer von Begeisterung. Ein Beethoven-Abend folgt. Zugunsten der Winterhilfe gab Exz. von Renthe-Fink in den schönen Räumen der deutschen Gesandtschaft ein Konzert. Bei Kerzenbeleuchtung spielte das Lübecker Kirchenquartett unter Leitung von Walter Kraft, dem Organisten von St. Marien. Auf alten Instrumenten, Block- und Querflöte, Viola da Gamba und Spinett hörte man Werke von Telemann, Bach und Haydn. Es war ein auserlesenes Stilkonzert.

Das Königliche Theater. Ulla Poulsen, die beliebte Primadonna unseres Balletts, scheidet vom Theater wegen ihrer Heirat. In ihrer Abschiedsvorstellung zeigte sie noch einmal die Spannweite ihrer anmutigen Tanzkunst. Das Theater war zu doppelten Preisen ausverkauft, der Abschied überaus herzlich. — Vor der Abreise Lauritz Melchiors nach der Metropolitan-Oper sang er den Siegmund und Lohengrin. Gestaltung, Ton und Wort (Melchior singt immer deutsch) kamen der Erfüllung des Wagnerschen Gesamtkunstwerks nahe. — Eine neue junge Elsa, Dorothy Larsen — sie sang voriges Jahr die Tiefland-Martha in Berlins Volksoper — darf man als hoffnungsvollen Nachwuchs begrüßen.

Alma Heiberg.

Die Musikschulen des Deutschen Volksbildungswerks in Wien

Wenige Monate nach der Vereinigung der Ostmark mit dem Deutschen Reich beschloß die nationalsozialistische Verwaltung der Stadt Wien, das Musikschulwesen, das unter der wirtschaftlichen Not der Nachkriegsjahre furchtbar gelitten hatte, von Grund auf zu erneuern und wieder zu heben. Im Einvernehmen mit dem Deutschen Volksbildungswerk und der HJ. wurden zunächst acht Musikschulen ins Leben gerufen, denen in künstlerischen wie auch organisatorischen Belangen die „Musikschule der Stadt Wien" übergeordnet war. Äußerlich wurden die Musikschulen insofern auseinandergehalten, als vier der verantwortlichen Schulleiterstellen mit musikfachlichen

Mitarbeitern der bewährten Wiener Volksbildungsstätten besetzt, die übrigen vier aus den Bannmusikreferenten der HJ. ausgewählt wurden. Innerlich war die engste Bindung der Schulen dadurch gewährleistet, daß alle acht Schulen der Leitung der „Musikschule der Stadt Wien" unterstanden, die mit ihren sorgfältig ausgesuchten und einheitlich ausgerichteten Lehrkräften alle diese Institute betreute. Ebenso innig waren alle Bindungen in organisatorischer und verwaltungstechnischer Hinsicht; sowohl die Unterrichtsräume als auch die gesamte Einrichtung wie Instrumente, Möbel, Lehrmittel usw. wurden von der „Musikschule der Stadt Wien" zur Verfügung gestellt. Die Gemeinde Wien hat sich durch diese schnelle und großzügige wirtschaftliche Unterstützung ein bleibendes Verdienst um das Musikschulwesen der von alters her gerühmten Musikstadt Wien erworben. Der Unterricht in den Volks- und Jugendmusikschulen der Stadt Wien — unter diesem Titel werden von nun an die Schulen weitergeführt — wird zum Teil als Gruppenunterricht, zum Teil als Einzelunterricht abgehalten. Der Gruppenunterricht konnte in einzelnen Instrumenten wie Blockflöte, Mandoline, wechsel- und gleichtönige Harmonika, Zither, Gitarre, zum Teil auch in Klavier mit gutem Erfolge aufgenommen werden, dementgegen wurde der Einzelunterricht in Gesang, Violine, Cello und größtenteils auch in den Blasinstrumenten bevorzugt. Grundsätzlich waren alle Schüler zum Besuch der gemeinschaftsbildenden Fächer verpflichtet; in größeren Gruppen wurden sie in Gemeinschaftssingen sowie in der allgemeinen Musiklehre vereinigt, in kleineren Gruppen traten sie zum Gemeinschaftsmusizieren in den verschiedensten Besetzungen zusammen.

Die in den arbeitsreichen Bezirken Wiens eröffneten Musikschulen des Deutschen Volksbildungswerks erfreuten sich schon im ersten Jahre ihres Bestehens eines regen Zustroms, die Schulbewegung im Jahre 1938/39 stellt sich in folgenden Ziffern dar:

Gesang- und Instrumentalschüler: 1. Halbjahr: 525,
2. Halbjahr: 654.

Es bedarf nunmehr der Herstellung einer inneren Beziehung zwischen den Musikarbeitskreisen in den einzelnen größeren Betrieben und in den weit vorgeschobenen Siedlungsgebieten der Vorstadt, um auch die letzten, weitest verzweigten Fäden der musikalischen Volkserziehung zu vereinigen; dann ist ein Musikbildungsring in mustergültiger Form geschlossen: denn das Herzstück dieses neugeschaffenen Werkes, die „Musikschule der Stadt Wien", bietet Gewähr dafür, daß auch nicht das kleinste Glied dieser aus allen Bevölkerungskreisen zusammenfließenden Teile in musikerzieherischer Hinsicht falsch geleitet oder gar vernachlässigt wird.

Fritz Högeler.

Veroperter „Schneider Wibbel"

Mark Lothars Erfolg im Kölner Opernhaus

Während Hans Müller-Schlösser in der Titelrolle seiner nun schon ein Vierteljahrhundert unvermindert lebendigen rheinischen Komödie in M.-Gladbach und Rheydt Theater spielt und der gleichnamige Wibbel-Film überall in Westdeutschland läuft, holte sich das Opernhaus zu Köln mit Mark Lothars singspielhafter Volksoper „Schneider Wibbel" einen stürmischen Publikumserfolg. Wenn auch die Gesetze der Oper nicht ohne weiteres auf das Sprechstück zu übertragen sind, so hat der Komponist doch einen musikalischen Stil gefunden, der die Wirkung nicht schmälert, sondern noch steigert, wobei die feste Form der Nummernoper den Rahmen spannt. Wo die lokale sprachliche Farbe hinter der Typenbezeichnung zurücktritt, untermalt die Musik die Stimmung oder die Situation in buffonesker Leichtigkeit. Als glückliche Einfälle der spritzig und prickelnd instrumentierten Musik heben sich die Spottchöre und der Trauerchor heraus, dessen grotesk heruntergeleierter Kanon unwiderstehlich einschlägt. Die Stimme des Gefühls meldet sich in der volkstümlichen Liebeslyrik zwischen Fina und Meister Anton, aber sie bleibt bei dieser immer flüssigen, behenden und beredten, niemals stillstehenden Tonsprache Episode. Alfred Eichmann, der neue 1. Kapellmeister der Kölner Oper, musizierte straff, farbig und klangfrisch. Der Spielleiter Erich Bormann übertrug die erprobten Wirkungen des Schwankes auf die Operndarsteller, die es an lebendigem Umriß und Spiellaune mit jedem Schauspieler aufnehmen konnten. Erich Metzolds Bühnenbild erschien voll biedermeierlicher Milieuechtheit. Neben August Griebels beweglichem, menschlich kauzigem Wibbel ist vor allem Henny Neumann-Knapp zu preisen, die als Fina ein herzlich zugreifendes „rheinisches Mädchen" war. Am Schluß konnte sich auch der anwesende Komponist für den Fortissimo aufrauschenden Beifallssturm bedanken.

Friedrich W. Herzog.

Musik in Lissabon

Das Musikleben hat im Verlaufe der vergangenen Spielzeit eine reiche Fülle künstlerischer Ereignisse gebracht, von denen hier nur die wichtigsten aufgezählt werden sollen. Aus Deutschland kam zunächst Generalmusikdirektor Rudolf Schulz-Dornburg, um zwei Sinfoniekonzerte zu leiten. Sein Erfolg war außerordentlich. Wiedergaben wie diejenige der Siebenten Sinfonie Beethovens, der Haydn-Variationen von Brahms (die hier überhaupt erst einmal vor 17 Jahren gespielt worden sind) und der Haffner-Sinfonie von Mozart nahmen durch ihre Klarheit und Stilreinheit das Publikum gefangen. Von neuerer deutscher Musik, die Schulz-Dornburg zur Aufführung brachte, machte die „Musik für Orchester" von Rudi Stephan großen Eindruck. Helle Begeisterung erregte der Pianist Wilhelm Kempff, der

zuerst in der deutschen Gesandtschaft und dann in zwei öffentlichen Konzerten seine Zuhörer durch eine Anschlagskunst entzückte, die das Instrument vollkommen vergessen ließ. Vor ihm war der junge Pianist Richard Laugs hier, dessen Spiel viel Anerkennung fand. Der unermüdliche Dianna da Motta veranstaltete einen Zyklus „Die Entwicklung des Klavierkonzertes", der von Bach bis zu Ravel führte. Er selbst spielte meisterhaft die großen deutschen Klassiker, die Pianistenfamilie Costa interpretierte Bach, Liszt und Pfitzner, und Marie-Antoinette Freitas Branco stellte ihre blendende Technik und starke Musikalität in den Dienst von Saint-Saens, César Franck und Ravel. Die Gastdirigenten haben es nicht schwer. Denn das ausgezeichnete Orchester entwickelt sich unter der Leitung seines ständigen Dirigenten Pedro de Freitas Branco zu immer größerer Vollkommenheit. Dieser temperamentvolle und begeisterungsfähige Stabführer verfügt über jene seltene Eindringlichkeit, die alle seine Interpretationen mit echtem Musikantenblut erfüllt und deshalb so lebenswahr und überzeugend macht. Ob es sich um die Klassiker, um die modernen Franzosen, um Richard Strauß oder die großen russischen Musiker handelt, immer weiß Freitas Branco den Lebensnerv des Werkes bloßzulegen, und seine eigene Musizierfreudigkeit, verbunden mit einer sicheren Gestaltungskraft, reißt Ausführende wie Zuhörer in gleichem Maße hin. Hiervon hat man sich in Deutschland auch schon überzeugen können.

Großen Erfolg hat hier das „Divertimento" von Trapp gehabt, das Frederico de Freitas mit dem Kammerorchester vorzüglich herausgebracht hat. Als Komponist gab Frederico de Freitas sein neues Werk „Kolonial-Suite" für großes Orchester in vier Sätzen, inspiriert an afrikanischen Motiven und Rhythmen, ein farbenreiches und höchst interessantes Werk. Bleiben noch zu erwähnen ein wertvoller Abend, Musik an zwei Klavieren, von Varella Cid und Campos Coelho, deren reich abgestuftes und bis ins kleinste sorgsam ausgefeiltes Zusammenspiel ein ungetrübter Genuß war, und ein Klavierabend von Varella Cid, der diesen auch in Deutschland vorteilhaft bekanntgewordenen Pianisten auf der Höhe seines Könnens und als feinsinnigen Klavierpoeten zeigte. Gualterio Armando.

Neue Feiermusik der Hitler-Jugend

Uraufführung der Festkantate von Rudolf Tisken in Opladen

Auf einer Morgenfeier der NSDAP. in Opladen wurde Rudolf Tiskens mit dem Musikpreis der Stadt Opladen ausgezeichnete „Festkantate als Bekenntnis der Jugend zu Volk und Vaterland" uraufgeführt.

Man muß die Festkantate des aus der Musikarbeit der Hitler-Jugend hervorgegangenen, heute neunundzwanzigjährigen Komponisten Rudolf Tisken gehört haben, um zu erkennen, welche Entwicklung die praktische Musikpflege der HJ. im Laufe der letzten Jahre genommen hat. Am Anfang ihrer Musikausübung steht das Lied, ursprünglich vorgetragen in einem „zackigen" Singen, das den Schrecken der alten Musikerzieher bedeutete, die in dieser unbekümmerten und — abgesehen von einigen überall möglichen Übertreibungen — natürlichen Äußerung der Singefreude schon das Ende der Kunst erblickten. Inzwischen hat sich nach mancherlei tastenden Versuchen vieles geändert. Zur festlichen und feierlichen Erhebung von Herz und Gemüt wurde eine Form gefunden, die in der Stilhaltung an das Gut der Vergangenheit anknüpfte. Im Gesanglichen wirkte der Choral formbildend. In diesem Zusammenhang erscheint auch die Forderung nach inniger Verbindung der neuen Lieder mit der Orgel als der „Königin der Instrumente" bemerkenswert. Im Instrumentalen erfolgte eine Anlehnung an die Barockmusik, deren sachlicher Klang und freie Improvisation dem Streben nach Einfachheit und Klarheit der Tonsprache in besonderem Maße entgegenkommen. Im Vordergrund der Mehrzahl der aus solcher Anschauung geschaffenen Werke steht der Wille zu einer einheitlichen Ausrichtung, die allerdings nicht immer der Gefahr einer betonten Norm und Form entgeht. Unterschiede der persönlichen Aussprache, wie sie die romantische Musik in reicher Fülle offenbart, treten hier völlig zurück hinter der auf ein Ziel gerichteten Zweckbestimmung.

Unter diesem Gesichtspunkt ist auch die von Rudolf Tisken geschaffene „Festkantate als Bekenntnis der Jugend zu Volk und Vaterland" ein charaktervolles Zeugnis der neuen Jugendmusik, die Trommel und Fanfare zugleich sein will. Die orchestrale Einleitung, die nach einigen tiefen Bläserakkorden in ein bewegtes Streicherfugato übergeht, schafft die Stimmung für das erste Lied, das vom Glauben, der uns bindet, kündet. Ein Sprecher betont die Verpflichtung des von den Vätern gewollten Erbes, ewig deutsch zu bleiben. Das folgende Lied: „Wir tragen die Wende, Kameraden der Zeit!" das Bekenntnis zur Tat, wird durch den Sprecher zum Aufruf zur Pflicht weitergeführt. Ein Zwischenspiel mit unisono geführten Streichern bildet die Brücke zu dem choralmäßig ausgeweiteten Lied an Deutschland, „Land der ewigen Gedanken", wobei Baßtuba und Posaunen die Feierlichkeit des Ausdrucks unterstreichen. Die Zwischenmusik mit Sprecher „Land, mein Land, wie leb' ich tief aus dir!" wirkt in der melodramatischen Illustrierung wie ein romantisches Intermezzo, das der Besinnlichkeit Spielraum gewährt. Das Schlußlied faßt dann noch einmal einprägsam das Bekenntnis zu Volk und Land zusammen.

Chor und Orchester der Städtischen Jugendmusikschule Opladen bereiteten dem neuen Werk unter der zielbewußten Führung ihres Leiters Drissen eine ausgezeichnete Wiedergabe. Hier sang und musizierte die Jugend ein ihrer Art gemäßes Werk mit dem begeisterten Einsatz, der der gestellten, in der Bewältigung des Instrumentalparts nicht immer leichten Aufgabe entsprach. Friedrich W. Herzog.

Hermann Erpf: „Sternenreigen"

Uraufführung in Wuppertal-Barmen

Der vollbesetzte Saal der „Concordia", in dem der Städtische Konzertwinter seinen erfolgreichen Auftakt fand, war ein sprechender Beweis für den Musikhunger, der heute stärker denn je nach künstlerisch wertvoller Kost verlangt. Die Verlegung der Konzerte auf den Sonntagnachmittag erleichtert zahlreichen Musikfreunden, die sich aus begreiflichen Gründen der Tarnkappe der Verdunkelung nicht anvertrauen können, den Besuch.

Hermann Erpf, der Direktor der Essener Folkwangschule für Musik, Sprache und Tanz, hat sich als Komponist sein Leben nicht leicht gemacht. Das geistig geschärfte Verantwortungsgefühl, das den früheren Universitätslehrer auszeichnete, hat auch dem eigenen Schaffen gegenüber die höchsten Maßstäbe angelegt. Was seine Werkstatt verläßt, ist in jedem Fall in der Form festgefügt. Dem im Jahre 1938 entstandenen „Sternenreigen" für gemischten Chor, Baritonsolo und Orchester liegen Worte des Dichters Fr. G. Klopstock zugrunde. Sie schildern den Anblick des nächtlichen Himmels, die Majestät der Sterne und künden von ihrem donnernden Getön in mythologischen Visionen. Die Spiegelung der gewaltigen Natur in der Brust des Menschen und das Ahnen des Todes, der als Retter „leis im Gewölk des Schlafs" kommt, ist der Kernpunkt der Vertonung, in der romantische Stimmungen mit lapidarer Linearität wechseln. Zwischen drei mit gesundem Sinn für Wirkung aufgebauten Chören erklingt das Arioso des Solisten, der den Versrhythmus der Dichtung in kraftvoll schreitender oder rezitierender Melodik überhöht. In der eigenwilligen Harmonik offenbart sich ein Wille zu persönlichem Stil, der durch den Ernst der Haltung Achtung fordert und findet. Die Urauf-

führung des anspruchsvollen Werkes durch den Städtischen Singverein Barmen, das Städtische Orchester und den ausgezeichneten Baritonisten Günther Baum unter der lebhaft und ausdrucksstark führenden Hand Fritz Lehmanns fand eine sehr beifällige Aufnahme.

Friedrich W. Herzog.

Otto Leonhardts 5. Sinfonie

Uraufführung in Bochum

Der langsame Satz einer Sinfonie ist noch immer der Prüfstein jeder schöpferischen musikalischen Begabung, denn hier muß der Komponist zeigen, ob er einen großen Bogen zu spannen und mit Atem zu erfüllen vermag. Ein Seitenblick auf das zeitgenössische Musikschaffen zeigt uns immer wieder, daß die Fugen-Ingenieure und Tokkaten-Verfertiger zwar das Handwerk als solches verstehen, daß ihnen aber meist nichts oder nur wenig einfällt, was sie dann durch die Wahl eines Themas von einem bedeutenden, der Diskussion bereits entrückten Meister wettmachen zu können glauben. Daß der Kunstverstand allein niemals das Schöpfertum, auch wenn es sich in selbstgewählten Grenzen bewegt, ersetzen kann, ist eine Wahrheit, auf die nachdrücklich hinzuweisen die Pflicht jedes mit der Pflege oder Betrachtung der Kunst Betrauten ist. Otto Leonhardt, der in Düsseldorf wirkende Niedersachse, besitzt neben einem urwüchsigen Musikantentum diese Kraft des Bauens, selbst dort, wo die Plastik seiner Gedanken durch eine stimmungmalende Chromatik an Schärfe des Umrisses einbüßt. Seine 5. Sinfonie G-dur beginnt mit einem fanfarenhaften Kampfthema, das sich als Leitgedanke durch das ganze Werk zieht. Ihm tritt schon gleich am Anfang ein Choralmotiv entgegen, das von den Bläsern feierlich ausgebreitet wird. „Wie ein Märchen" ist das Scherzo-Trio überschrieben, das sich liedhaft aufschwingt, wie überhaupt die melodische Substanz der Sinfonie in bestem Sinne sanglich erscheint. Daß ein Komponist in unserer Zeit die Kraft und Haltung zu solchen sinfonisch gewachsenen und nicht konstruierten Werken aufbringt, ist schon an sich ein Ereignis. Gegenüber einer nur im Aphorismus ergiebigen Zeitproduktion führt Leonhardt in seinem Schaffen die Tradition Bruckner-Brahms weiter, ohne der Gefahr des Epigonentums zu erliegen. Klaus Nettstraeter bereitete dem eigenwüchsigen und klanglich ergiebigen Werke mit dem Bochumer Städtischen Orchester eine imposante Wiedergabe, die starken Eindruck machte. Der anwesende Komponist wurde stürmisch gerufen.

Friedrich W. Herzog.

Uraufführung in Nürnberg

„Der goldene Becher" von Hans Grimm

Die deutsche Volksoper rückt mehr und mehr in den Brennpunkt des zeitgenössischen musikdramatischen Schaffens. In den letzten Jahren ist eine Reihe sehr beachtlicher Versuche zur Diskussion gestellt worden, die als Marksteine auf dem Wege zum überragenden genialen Wurf gewertet werden müssen.

Auch Hans Grimm, der Patenkomponist der Stadt der Reichsparteitage, gab seinem Opernschaffen bereits mit seinen letzten Werken diese Blickrichtung. In der Wahl des Stoffes erwies er auch im „Goldenen Becher", seiner letzten, jüngst zur Uraufführung gekommenen Opernschöpfung, eine sehr instinktsichere Hand. Eine Altnürnberger Sage, die selbst wieder aus altem Volksgut schöpft und das dramatische Urmotiv Schuld und Sühne in einer überaus spannungsgeladenen Form variiert, liegt der Handlung zugrunde. Grimm war hier sein eigener Librettist. Er hat diesen Stoff (der an und für sich die günstigsten Voraussetzungen für eine Volksoper bietet) zu einer packenden Operndichtung umgeschaffen. Im Hause eines Altnürnberger Patriziergeschlechtes wird nach einem Festgelage ein kostbares Familienstück (eben der goldene Becher) vermißt. Ein bislang um seine Treue hochgeschätzter Diener des Hauses wird zu Unrecht des Raubes bezichtigt und nach einem erzwungenen Geständnis durch den Strang gerichtet. Das Unrecht kommt an den Tag. Der Herr, der des „Dieners Wort und Ehre geringer geachtet als eines Herrn", sühnt selbst das Unrecht, indem er sich den Tod gibt. Eine Handlung, die von großen Spannungen getragen ist und durch Grimm sehr theaterwirksam entwickelt wird. Es geht ihm dabei nicht um eine psychologisch fundierte Durchleuchtung der menschlichen Charaktere. Es genügte, das Typische in den Vordergrund zu stellen, so lebensnahe und in ihren seelischen Hintergründen menschlich ergreifend gibt sich das Geschehen auf der Bühne. Zudem findet auch die sprachliche Einkleidung den schlichten Ton echter, lebenswarmer Volksseele.

Und doch ist keine „Volksoper" daraus geworden. Hans Grimm hat sich in der musikalischen Gestaltung zu weit den Prinzipien des „Musikdramas" verschrieben. Die „durchkomponierte" dramatische Form erfährt kaum eine Abwandlung. So fehlt seiner Musik die rechte Formgebundenheit des Ausdrucks und die gestalterische Geschlossenheit. Sie kommt nur selten von den Vorgängen auf der Bühne los und verzichtet ganz auf die Erprobung ihrer eigenen Kräfte. Die Musik spiegelt nicht, sondern schildert. Sie tut dies freilich so virtuos und könnerisch, wie dies nach Strauß noch möglich sein kann. Das Geheimnis einer Volksoper wird immer die schöpferische Synthese von Musizieroper und dramatischer Oper, von absoluter und „angewandter" Musik sein. Sie wird auf formale Geschlossenheit im kleinen und großen nicht verzichten dürfen. Sie wird klare und einprägsame melodische Umrisse haben müssen (wie sie dem Komponisten beispielsweise im Lied der Aletta „Zur Mutter möchte ich wieder, ins stille Haus zurück" gelungen sind). Sie wird auch das gesprochene Wort zu Ehren kommen lassen in den ausgesprochen dialogischen Stellen. All diese Kräfte (mit denen nun einmal eine Volksoper steht und fällt) können durch eine noch so kultivierte klangliche Phantasiekraft nur bis zu einem gewissen Punkte aufgewogen werden.

Man muß die Oper gänzlich von der Perspektive des absoluten Musikdramas betrachten, um ihr gerecht zu werden. Dann wird man in der Partitur viele fesselnde Einzelzüge und merkwürdig Faszinierendes finden. Dann wird man auch die farbenreiche Ausdruckpalette und den aparten Reiz der pastosen Instrumentation bewundern. Bedeutet somit der „Goldene Becher" keine neue Problemstellung, keinen Vorstoß in ein Neuland der Oper, so verdient er es doch, ob seiner künstlerischen Lauterkeit in den künftigen Spielplänen einen würdigen Platz zu finden.

Die Nürnberger Oper tat alles, um ihr neues Patenkind in würdiger Form aus der Taufe zu heben. André v. Diehl gab dem tragischen Spiel die glaubhafte Linie. Heinz Grete hatte großzügige Bühnenbilder entworfen, die wieder Meisterwerke dekorativer Kunst waren. Bernhard Conz war der umsichtige, gewissenhafte Sachwalter am Pult. Berta Karena (Aletta), Alexander Fenyves (Cyrillus), Hans Bušon (Elis) und Berta Obholzer (Barbara) boten in den Hauptrollen darstellerisch intensiv gestaltete Leistungen. Der Komponist und die Darsteller wurden lebhaft gefeiert.

Willy Spilling.

Pfitzners „Kleine Sinfonie" uraufgeführt

Überraschend hat Hans Pfitzner eine „Kleine Sinfonie", Werk 44, herausgebracht, die Wilhelm Furtwängler in Berlin im 3. Philharmonischen Konzert uraufführte. Das Werk dauert 20 Minuten und besteht aus vier pausenlos aufeinanderfolgenden Sätzen, die für ein kleines Orchester gesetzt sind. Zu den Streichern treten lediglich das zweifache Holz sowie gelegentlich noch eine Harfe, eine Trompete und ein Becken.

In dem Streben nach größter Vereinfachung der Schreibweise setzt Pfitzner die mit dem Duo für Geige und Violoncello begonnene Linie fort. Es gibt nichts von Reizharmonik, sondern in einer klassisch-zuchtvollen Strenge und Klarheit sind die Sätze formal und klanglich durchgestaltet. Die Melodik hat durchweg etwas Volksliedhaftes an sich. Unbeirrbar ist Pfitzner stets seinen Weg gegangen. Man möchte diese Sinfonie fast als einen Schlußstein betrachten, der hinter die vielen unfruchtbaren Experimente unseres Jahrhunderts gesetzt wird, hinter Experimente, die unsere Musikkultur nahezu zerstören wollten. Pfitzner beweist an einem meisterhaften Beispiel, daß die kompositorischen Mittel keineswegs abge-

braucht sind, wenn ein wirklich begnadeter Künstler damit umgeht. Hier wird eine neue Sinngebung für die Form der Sinfonie angestrebt. So hat uns der 70jährige Pfitzner ein wegweisendes Werk geschenkt, das bei der Uraufführung begeisterte Zustimmung auslöste. Trotz seines heiter-anspruchslosen Charakters hat es durch die Gewalt des Einfalls und die Größe der Formung unmittelbar gepackt. Der langsame Satz gehört zum Tiefsten, das Pfitzner geschrieben hat. Der tänzerisch-bewegte Abschluß ist köstlich. — Der Verlag Max Brockhaus, Leipzig, hat schon zur Uraufführung eine Studienpartitur herausgebracht. Herbert Gerigk.

Oper

Oper und Ballett in Berlin

Von den Neueinstudierungen der Staatsoper bleibt eine Tosca-Aufführung nachzutragen, die von Edgar Klitsch als Spielleiter und Robert Heger als Dirigent mit allem Sinn für die Bühnenmöglichkeiten Puccinis betreut wurde. So entstand ein musikdramatisch packender Gesamteindruck, der durch Viorica Ursuleac in der Titelrolle, Marcel Wittrisch als Cavaradossi und den Dresdener Gast Robert Burg als Scarpia auf der Bühne durch gesangliche und darstellerische Meisterschaft ergänzt wurde.

Ein Zeugnis glanzvoller Opernkunst, von der Aufführung her betrachtet, bot die Neuinszenierung von Mozarts „Figaros Hochzeit". Die Staatsoper ging anscheinend bewußt an dem Problem des Textes vorbei und wählte eine Zwischenlösung, die eindeutig den Vorrang auf das Musikalische legte. Wir hörten demgemäß den altgewohnten Text und mußten, wohl einer breiteren Publikumswirkung zuliebe, auf die Rezitative zugunsten des gesprochenen Dialogs verzichten. Dieses überraschende Zurückgreifen auf die Theaterpraxis des 19. Jahrhunderts wurde jedoch durch eine Ensembleleistung von höchster Kultur des Mozart-Stils aufgewogen. Unter der schauspielerisch gelockerten und der Musik nachgehenden Spielführung von Edgar Klitsch und der feinfühligen Orchesterleitung Robert Hegers zeichneten sich Maria Cebotari und Willi Domgraf-Faßbaender als ideale Vertreter der Susanna und des Figaro aus neben Käte Heidersbach als Gräfin, Gerhard Hüsch als Almaviva und dem vortrefflichen Buffotrio Margarete Arndt-Ober (Marcelline), Eugen Fuchs (Bartolo) und Erich Zimmermann (Basilio). Der Cherubin wurde von Irmgard Armgart mit betonter Männlichkeit gegeben. Karl Doll hatte in seinen Bühnenbildern eine lichtvolle Rokokoheiterkeit geschaffen, die sich als stilvoller szenischer Rahmen um die Aufführung schmiegte.

Im Deutschen Opernhaus erwies Verdis „Macht des Schicksals" in einer mit starken dramatischen Schlaglichtern versehenen Aufführung erneut die Kraft und Schönheit dieser alle Kraßheiten der Handlung besiegenden Musik. Eine Doppelregie von Wilhelm Rode und Gotthelf Pistor arbeitete das Wesen der tragischen Ballade plastisch heraus, und Arthur Grüber, der neue Kapellmeister des Hauses, gab die notwendigen dramatischen Orchesterakzente mit rühmenswerter Sicherheit. Berta Stetzler (Leonore), Valentin Haller (Alvaro), Karl Schmitt-Walter (Carlos), Wilhelm Schirp (Pater Guardian), Marie Luise Schilp (Zigeunerin), Hanns Heinz Nissen (Melitone) und Wilhelm Lang (Marchese) gaben den Hauptrollen in Gesang und Spiel packende Opernwirkung, deren Gesamteindruck gesanglich von dem Chor (Leitung Hermann Lüddecke) und von den Bühnenbildern Günther Krauses überzeugend ergänzt wurde.

Die Neuinszenierung von Lortzings „Wildschütz" suchte unter der Spielleitung von Hans Batteux den Erfolg vor allem durch die Bevorzugung einer vordergründigen, durch handfeste Bühnenspäße belebten Komik und weniger in jener humorvollen und feinkomischen Heiterkeit, die in dieser liebenswürdigen musikalischen „Komödie der Irrungen" eine für die deutsche Lustspieloper so vorbildliche Ausprägung gefunden hat. Doch schuf die Musik, mit Hingabe betreut von Arthur Grüber und seinem Orchester, das notwendige Gegengewicht und die Spiellaune der Sänger — Eduard Kandel (Baculus), Margret Pfahl (Baronin), Lore Hoffmann (Gretchen), Hans Wocke (Graf), Else Meinhardt (Gräfin) und Willi Wörle — eine ungemein lebendige Theateratmosphäre, deren Stimmung sich ungeschmälert auf das Publikum übertrug.

Ganz auf reizvolle tänzerische Gegensätzlichkeit und Vielseitigkeit war ein Ballettabend des Deutschen Opernhauses eingestellt. Eine Uraufführung: „Ein bunter Strauß" bot Rudolf Kölling reiche Gelegenheit, sein choreographisches Geschick und seine künstlerische Phantasie nach Melodien des Walzerkönigs zu entfalten. Vorher hatte das von Kölling zum „Tag der deutschen Kunst" geschaffene Tanzspiel „Kampf um Helena" die „edle Einfalt" der Antike in anmutvoll stilisierten Bewegungen zu Gluckscher Melodik heraufbeschworen. Aus der mit imponierendem Können sich einsetzenden Tanzgruppe seien Daisy Spieß, Ursula Deinert, die Geschwister Höpfner, Margarete Rautenberg, Liesl Spalinger, Jockel Stahl, Rolf Arco und Kurt Lenz als oft bewährte Gardisten des Balletts hervorgehoben. Leo Spies schwang den Dirigentenstab, und Günther Krause hatte phantasievolle Bühnenbilder geschaffen.

Kurz vorher hatte die Volksoper einen aufschlußreichen Einblick in ihre tänzerische Arbeit gegeben, die durch die Initiative von Erika Lindner, der neuen Ballettmeisterin des Theaters, einen bemerkenswerten Aufschwung genommen hat. In drei Tanzspielen antik-mythologischen, komödienhaft-phantastischen und derbkomisch-grotesken Inhalts konnte die rührige Tanzgruppe ihre Vielseitigkeit unter Beweis stellen. In Lisa Neys „Persephone" ging Erika Lindner der alten Sage mit einer überwiegend statisch ausgerichteten Tanzsymbolik nach, während sie als Choreographin des „Zauberlehrlings" — nach Goethes Gedicht — sowie in der Darstellung der Titelrolle viel humorvoll beschwingte Grazie entfaltete. Arthur Grenz hatte dazu eine rhythmisch schlagkräftige und klangkoloristische Musik geschaffen. Den Trumpf des Abends bildete das Ballett „Der listige Schelm" nach Prokofieffs funkelnd-vitaler Musik. Hier fanden alle Launen einer skurrilen, aber sehr sicher eingesetzten Tanzkunst Raum, deren Protagonisten auf der Bühne Gerda Kretzschmar und Frederic Bucher waren.

In begrüßenswertem Einsatz für das zeitgenössische Opernschaffen kam in der Volksoper Hans Grimms „Nikodemus" heraus. Der Komponist, der mit seinem Schaffen eine deutsche Volksoper anstrebt, gestaltet in diesem bereits 1927 entstandenen Werk einen Stoff aus dem deutschen Mittelalter: den Kampf gegen den Hexenwahn. Die mehr episch als dramatisch angelegte Handlung, die befreiend mit dem Sieg des durch den Arzt Nikodemus aufgeklärten Volkes über fanatisierte Hexenrichter endet, wird von Grimm mit einer Musik illustriert, die ihren Schwerpunkt in dem farbenreichen, mit vollgriffiger Instrumentation gehabten Orchester hat. Das klangschwelgerische Gleichmaß dieser Tonsprache ist mit allen Zeichen der Nachromantik versehen, deren musikalische Mittel Grimm mit hoher Könnerschaft beherrscht. Die von der Volksoper mit spürbarer Liebe vorbereitete Aufführung brachte dem anwesenden Komponisten einen ehrenden Erfolg, nicht zuletzt dank der sorgsamen Regie Carl Möllers, der kraftvoll-schmiegsamen Orchesterführung Hanns Udo Müllers und der hingebungsvollen Darstellung der Hauptrollen durch Gertrud Lüking (Magdalena), Wilhelm Schmidt (Nikodemus), Maria Eichberger, Wilhelm Trautz, Helmut Neugebauer und Hans-Heinz Wunderlich.

Hermann Killer.

Breslau: Neben verschiedenen szenischen und musikalischen Neuauffrischungen bekannter Repertoirewerke brachte die Breslauer Oper in den ersten Monaten der neuen Kriegsspielzeit, in der der Vorstellungsbetrieb von Beginn an unvermindert durchgeführt wurde, zwei bemerkenswerte Erstaufführungen heraus, die heitere Volksoper „Ero der Schelm" des jungen jugoslawischen Komponisten Jakov

Gotovac und gleichsam als Gegensatz dazu eine heitere Oper des Barocks, Händels „Xerxes". Südliche Farbigkeit und unbeschwerte Fröhlichkeit um den jugoslawischen „Till-Eulenspiegel"-Ero zeichnet diese echt volkstümliche Oper aus, deren Handlung aus heimatlichem Legendenschatz heraus gestaltet ist. Nichts an ihr ist literarisch oder ästhetisch stilisiert. Der Textdichter Milan Begovic hat der Handlung die volkstümliche Leichtigkeit gelassen. Und auch der Komponist Gotovac schöpft unmittelbar aus dem Born seiner heimatlichen Volksmusik und übergießt ihre Melodien mit einem prachtvollen hellen Kolorit in Harmonik und Instrumentation, in dem Rhythmus und eine uns freilich ungewohnte Deklamation einen vielfältigen Reichtum an Bewegung hineinbringen. Alle diese Natürlichkeit und Frische macht das Werk so ansprechend und freundlich. Es ist äußerst dankbar in der szenischen und musikalischen Wiedergabe. Die Ausführung ließ sich auch von allen natürlichen Reizen des Werkes tragen. Oberspielleiter Heinz Rückert fand die rechte elastische Leichtigkeit im Darstellerischen. Prof. Hans Wildermann hatte den Bühnenbildern die farbenfroh leuchtende Atmosphäre südlicher Landschaft gegeben, und auch GMD. Philipp Wüst ließ der Musik ihre dynamische und rhythmische Lockerheit. Der Tenor Werner Mächel spielte den Ero mit einer überraschenden Leichtigkeit und Impulsivität; diese köstliche Schelmenfigur war eine seiner liebenswürdigsten Leistungen. Charlotte Kraus gestaltete das Bauernmädchen Djula mehr nach der lyrischen Seite hin. Käthe Königs, Hans Kicinski und Hans Erich Born gaben ebenfalls ausgezeichnete Typen. Und eine besondere Erinnerung verdient der feine klangliche Schmelz der Chorpartien.

Ebenso glücklich war die Aufführung von Händels heiterer Oper „Xerxes" getroffen, obwohl gerade der Barockoper meist die historische Distanz und der Respekt vor der stilkritischen Problematik hinderlich im Wege stehen. Oberspielleiter Heinz Rückert fand im Szenischen den natürlichen Ausgleich zwischen einer natürlich realistischen Ausdruckshaltung und einem strengen Stil, der den Erfordernissen der Musik genügt. Vor allem hatte er der das Spiel durchziehenden launischen Bewegung genügenden Raum zur Wirkung gegeben, so daß das Werk fast den Stil einer kleinen Buffooper erhielt, in dem die Charaktere in ihren rein menschlichen Zügen wohl gegeneinander abgestimmt waren. Prof. Hans Wildermann hatte architektonisch und farbig sehr lockere Bühnenbilder geschaffen, die den heiteren Ton des Spiels trefflich unterstrichen. Und auch GMD. Philipp Wüst faßte die Musik sehr leicht ohne schweres Pathos an, so daß die ganze Aufführung in einer schönen einheitlichen Harmonie stand, durch die alle Reize des Werkes voll zur Geltung kamen. Werner Mächel, Hans Erich Born, Hans Kicinski, Erich Kunz, Charlotte Müller, Charlotte Kraus und Margarete Kalz bildeten ein musikalisch ausgezeichnet zusammengeführtes Ensemble. Von den sonstigen Neuaufführungen ist noch die liebevolle Neuinszenierung des Rossinischen Barbiers durch Spielleiter Dr. Müller zu nennen, in der Erich Kunz seine große Buffokunst als Dr. Bartolo zur Geltung brachte. In Neueinstudierung erschienen Rienzi und Nicolais „Lustige Weiber". Verdis „Troubadour" hatte man ebenfalls ein machtvolles neues szenisches Gewand gegeben.

Joachim Herrmann.

Köln: In ihrer kammermusikalischen Schönheit und Empfindsamkeit stellt die im Jahre 1768 von Johann Adolf Hasse geschaffene Oper „Pyramus und Thisbe" einen wertvollen Beitrag zur Barockoper dar. Hasse, der das Werk für eine reiche Französin als Auftrag komponiert hatte, war von seinem Wert so überzeugt, daß er mit dieser Oper seine Theaterlaufbahn beschließen wollte, und Friedrich der Große war von ihr so begeistert, daß er sie sich nach der Aufführung in Berlin noch mehrfach in Sanssouci vorspielen ließ. Entgegen der bekannten burlesken Verarbeitung des antiken Stoffes in Shakespeares „Sommernachtstraum" handelt es sich hier um eine „Tragedia musicale", in deren Verlauf sich Pyramus und Thisbe selbst nacheinander den Tod geben, daß jeder den anderen für tot glaubt. Auch Thisbes Vater, der mit seiner unerbittlichen Feindschaft gegen Pyramus seine Tochter zur heimlichen Flucht und damit ins Unglück getrieben hat, sinkt am Schluß tot neben dem entseelten Liebespaar zu Boden. In der Lyrik der Arien und Duette spürt man den Hauch einer Konvention, der das reine verinnerlichte Gefühl durch einen sentimentalischen Tonfall im Sinne französischer Einflüsse „verweltlicht" und glättet. Das bedeutendste Stück der Oper ist ohne Zweifel die Ouvertüre, die schon von der zeitgenössischen Kritik als ein Meisterstück der seelischen Schilderung des dramatischen Grundgehaltes bezeichnet wurde. In der Kölner Neuaufführung, die von Professor Rudolf Schneider stilvoll musiziert und von Hans Schmid im Kostüm des Barocks inszeniert wurde, sang Ilse Siekmann die Thisbe mit tonklar beherrschter Koloratur.

Friedrich W. Herzog.

Krefeld: Mit einer in jeder Beziehung glanzvollen Aufführung der „Ballnacht in Florenz" von Edwin Burmester startete die Krefelder Bühne ihre erste Operette. In dem Werkverzeichnis von Johann Strauß wird man vergeblich nach einer Operette dieses Namens fahnden. Burmester hat der florentinischen Ballnacht kurzerhand und nicht ohne Geschick die Musik zu Strauß' „Prinz Methusalem" unterlegt. Daß der im Januar 1877 im Wiener Carltheater uraufgeführte Prinz nichts mit dem jüdischen Erzvater, der angeblich 969 Jahre alt geworden war, gemein hat, sei wenigstens festgestellt. Die in eitel Walzerseligkeit schwelgende Musik ist herrlich wie am ersten Tag. Auch in der instrumental fülliger akzentuierten Fassung von Eugen Mürl ist sie der Garant eines durchschlagenden Publikumserfolges, an dem neben der farbenfrohen Inszenierung Ernst Ebelings, der temperamentvollen Stabführung Mathias Bungarts vor allem Grete Justs blonde Schönheit in der Partie der Contessa Gloria und Annemarie Schwinds reizendes Soubrettentalent den Hauptanteil hatten.

Friedrich W. Herzog.

Konzert

Berliner Konzerte

Nachdem nun schon einige Monate hindurch das deutsche Musikleben im Zeichen der von dem neuen zentralen „Amt für Konzertwesen" in kameradschaftlicher Zusammenarbeit mit allen beteiligten Stellen betreuten „Kriegsplanung" steht, gestattet die bisherige Erfahrung, von einer wohl beispiellosen musikalischen Aufgeschlossenheit und Intensität des Konzertlebens und aller an ihm Beteiligten zu reden. In kürzester Frist sind die anfangs noch riesengroß erscheinenden Schwierigkeiten aller Art beseitigt oder auf ein Mindestmaß zurückgeführt worden, so daß nun schon seit geraumer Zeit der gewohnte Musikbetrieb der Reichshauptstadt fast in vollem Umfang vonstatten geht. Das wäre nicht möglich, wenn den Bemühungen der das Musikleben führenden und betreuenden Stellen nicht auch die seelische Haltung des Volkes entspräche. Es steht außer Frage, daß heute neben dem Verlangen nach leichter, entspannender Unterhaltung auch ein gesteigertes Bedürfnis nach erhebender Musik, wie nach allen echten und beständigen geistigen Werten, in allen Schichten unseres Volkes vorhanden ist. Das drückt sich allein schon in dem durchweg sehr guten Besuch aller musikalischen Veranstaltungen aus. Es mehren sich ausverkaufte Musikabende, und es ist sicherlich kein belangloser Zufall, sondern eine tief-

begründete Tatsache, daß beispielsweise die Veranstaltungen der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ und die allsonntägliche „Stunde der Musik“ in der Singakademie gerade jetzt einen Rekordbesuch aufweisen konnten. So reiht sich auch die deutsche Kunst und im besonderen die Musik in die innere Front der geistigen Landesverteidigung ein, der mit der Stärkung der seelischen Widerstandskraft eine entscheidende Bedeutung zukommt.

★

In die Linie einer so kulturpolitisch ausgerichteten Musikpflege gehört auch die Weiterführung des internationalen Musikaustausches, wie ihn z. B. die Austauschkonzerte der Singakademie sich angelegen sein lassen. Der junge ungarische Pianist György Faragó fand bei seinem Klavierabend die lebhafte Zustimmung eines zahlreichen Auditoriums, das er durch seinen klaren, bestimmten und doch auch lyrischen Stimmungswerten feinfühlig nachspürenden Anschlag, gepaart mit technischer Überlegenheit, fesselte. Die Vortragsfolge enthielt neben Werken von Bach, Beethoven, Schumann und Liszt von ungarischer Musik die fis-moll-Rhapsodie von Dohnanyi.

Auch das zweite dieser Austauschkonzerte stand auf hoher künstlerischer Stufe. Der junge Italiener Antonio Abussi ist ein Geiger von hervorragenden Qualitäten, dessen Spiel von einer blühenden, edlen Tongebung, vollendeter Virtuosität, rhythmischem Schwung und einer zuchtvollen musikalischen Gestaltung getragen wird. Einige Sätze aus Bachs g-moll-Sonate für Violine solo, der vielgespielte, aber in dieser Wiedergabe künstlerisch vertiefte „Teufelstriller“ von Tartini und Tschaikowskys D-dur-Violinkonzert waren die hervorstechendsten Eindrücke des Abends, bei dem noch die italienische Pianistin Maria Luisa Faini als Begleiterin mitwirkte. Auch hier ein überaus zahlreicher Besuch.

Daß die „Stunde der Musik“, jene seit sechs Jahren zum festen Begriff gewordene vorbildliche Einrichtung musikalischer Begabtenförderung der Reichshauptstadt, unter besonders glücklichen Vorzeichen begann, wurde bereits erwähnt. Der junge Geiger Hans Joachim Blank bestätigte den früheren Eindruck einer ungewöhnlich starken Begabung erneut, Tilla Briem, die aus den Reihen des Nachwuchses hervorgegangene Lied- und Oratoriensängerin, gefiel durch ihren gefühlsinnigen Vortrag und ihr schönes Sopranmaterial (in Brahms- und Strauß-Liedern), und die Geigerin Josepha Kastert zeigte eine solide künstlerische Durchbildung und ernstes Streben. Die vorstellenden Künstler waren Walter Ludwig, der sein Publikum mit Liedern und Arien erfreute, der soeben aus Südamerika in seiner Wahlheimat Deutschland eingetroffene Claudio Arrau, der mit seiner Spielgemeinschaft (Hermann Hubl [Violine] und Hans Münch-Holland [Cello]) Brahms' H-dur-Trio spielte, und Elly Ney.

Von den großen Sinfoniekonzerten wurde ein Abend unter Carl Schuricht mit dem Philharmonischen Orchester zum tiefgreifenden Erlebnis durch die klare, überlegene, der inneren Einheit der Musik mit feinster Einfühlung nachspürenden Wiedergabe von Bruckners 8. Sinfonie in der für Berlin neuen Urfassung. Eingeleitet wurde der mit starkem Beifall für die Leistung von Dirigent und Orchester aufgenommene Abend durch Bachs E-dur-Violinkonzert, das Alma Moodie spielte.

In der gleichen Reihe der „10 Sinfoniekonzerte“ des Philharmonischen Orchesters hatte vorher Karl Böhm durch sein gesundes, ebenso temperamentvolles wie bewußt formendes Musikertum die Hörer vom ersten Augenblick an gefesselt. Sein Programm, ausgerichtet auf die Idee des Dramatischen, brachte den „Don Juan“ und die funkelnde „Klavierburleske“ von Richard Strauß (technisch souverän und geschliffen ge-

spielt von Anna Antoniades), Beethovens 5. Sinfonie und die Tannhäuser-Ouvertüre.

Auch der rumänische Dirigent Georges Georgesco, Generalmusikdirektor und Staatsopernintendant in Bukarest und in Berlin ein gern gesehener Gast, erhärtete seinen Ruf als überlegen gestaltender Musiker und Orchesterführer. Sein Spezialgebiet ist naturgemäß die slawische Musik. So wurde eine ungemein rassige Wiedergabe von Sergej Prokofieffs „Sinfonie classique“ zum Höhepunkt des Abends, der mit dem „Till Eulenspiegel“ von Richard Strauß, Webers Euryanthen-Ouvertüre und dem Brahmsschen Violinkonzert (bestechend gespielt von Siegfried Borries) deutsche Meisterwerke in meisterlicher Interpretation brachte.

Das Deutsche Opernhaus begann seine diesjährigen Sinfoniekonzerte mit einer Uraufführung: Hans Chemin-Petits „Orchesterprolog“. Das bis zur Quadrupelfuge kontrapunktisch gesteigerte, ohne jede Konzession an den Effekt gearbeitete Werk überzeugte durch den organischen Zusammenklang von formaler Überlegenheit, gedanklicher Tiefe und Kraft der musikalisch-thematischen Durchführung. Es brachte in der ausgezeichneten Wiedergabe durch Arthur Rother und das Orchester des Deutschen Opernhauses seinem Schöpfer den verdienten starken Erfolg. Das „Heldenleben“ von Richard Strauß (Violinsolo: Bernhard Leßmann) und das b-moll-Klavierkonzert von Tschaikowsky (von Conrad Hansen mit prachtvollem Elan gespielt) bestätigten die erprobte Wirksamkeit dieser Stücke.

Auch das 1. Sinfoniekonzert der Volksoper fand den erwarteten Besuch. Erich Orthmann, dem diese gehaltvollen musikalischen Abende zu danken sind, musizierte mit seinem trefflichen Orchester Händel und Beethoven (6. Sinfonie) mit Schwung und musikalischer Ausgeglichenheit, während Irene Schnering die gewaltige Aufgabe des B-dur-Klavierkonzertes von Brahms mit zielbewußtem Gestaltungswillen löste.

Zwei Meisterkonzerte der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ brachten ebenfalls erlesene Orchesterkunst. Der Stuttgarter GMD. Herbert Albert leitete das Philharmonische Orchester straff und energievoll und schuf durch seine musikantische Ursprünglichkeit im Verein mit der Klangkultur der Philharmoniker begeisternde Eindrücke. Cherubinis mozartisch helle Anacreon-Ouvertüre, der „Don Juan“ von Richard Strauß und Schumanns e-moll-Sinfonie standen auf dem Programm, das durch eine brillante Wiedergabe des Lisztschen A-dur-Klavierkonzertes durch Pal Kiß bereichert wurde.

Das zweite dieser Meisterkonzerte führte den musikalischen Leiter des Münchener Rundfunks, Hans Winter, auf das Podium der Philharmonie. Durch die spürbare Herzenswärme, die von seinem Dirigieren ausgeht und die sich mit einer musikalisch-dirigiertechnischen Überlegenheit der Gestaltung verbindet, fand Winter sofort den Kontakt mit dem Berliner Publikum, das er mit Tschaikowskys 5. Sinfonie, Schumanns a-moll-Cellokonzert (sicher gespielt von Adolf Steiner) und den erstaufgeführten, hauptsächlich von melodischen Triebkräften bewegten „Variationen über ein eigenes Thema“ von Paul Winter erfreute.

Eine einheitliche, klare Linie in Werkwahl und Wiedergabe halten die Sinfoniekonzerte des Städtischen Orchesters in der Hochschule für Musik, die sich mit Recht einer ungewöhnlichen Beliebtheit erfreuen. Fritz Zaun hat in der kurzen Zeit seiner Berliner Tätigkeit sein Orchester zu einem geschlossenen, vielseitig leistungsfähigen Klangkörper entwickelt, und er gibt seinen Abenden sowohl durch den Gehalt der dort aufgeführten Werke als auch durch seine plastische, durchglühte und klanglich ausgewogene Gestaltung eine bisher ständig gesteigerte Anziehungskraft. Die Auf-

führung der großartigen 2. Sinfonie von Sibelius, der Genoveva-Ouvertüre von Schumann und die Begleitung des D-dur-Klavierkonzertes (Werk 58) von Beethoven (von Wilhelm Kempff aus dem Vollen seines Musikertums gespielt) waren Beispiel dieser vorbildlichen musikalischen Arbeit.

Die Bedeutung des Philharmonischen Chors für das Berliner Musikleben ist hier bereits des öfteren hervorgehoben worden. Sie fand ihre Bestätigung in einer Aufführung von Bachs h-moll-Messe in der Philharmonie, der Günther Ramin durch zuchtvolles Temperament und Werkverbundenheit eine mitreißende Unmittelbarkeit der Wiedergabe gab. Neben dem Chor waren das Philharmonische Orchester und das Vokalquartett Erika Rokyta, Lore Fischer, Heinz Marten und Friedrich Dalberg Träger des Erfolges.

Zu einer Silcher-Feier gestaltete der Berliner Lehrergesangverein sein erstes dieswinterliches Konzert anläßlich des 150. Geburtstages des schwäbischen Liedmeisters. Bei diesen volksliedhaften Gesängen zeigte der Chor unter Leitung von Karl Schmidt seine mit Recht gerühmte Kultur der Tongebung und des musikalisch fein gestuften Vortrages, den er mit starken dramatischen Steigerungen erfolgreich auch für die Chorwerke „Um Mitternacht" von Max Ludwig und „Der Landsknecht" von Otto Siegl einsetzte, beides Tondichtungen problematischen Charakters.

Im Beethovensaal gab Erich Röhn, der Konzertmeister des Philharmonischen Orchesters, Proben einer solistischen Kunst, die die bereits bekannten Qualitäten des jungen Geigers durch die sichere Interpretation von Bachs Chaconne und Bruchs c-moll-Konzert sowie durch Stücke geigerischer Brillanz zu Michael Raucheisens Begleitung eindrucksvoll bestätigte. Hermann Killer.

Trotz der Kriegszeit waren die Furtwängler-Konzerte schon lange vor ihrer Ankündigung ausverkauft, und Wiederholungen sämtlicher Abende sind notwendig geworden. Das erste Konzert brachte als Neuheit das Concerto grosso von Kurt Hessenberg, dem 1908 geborenen Frankfurter Musiker, der mit diesem Werk schon im Frühjahr in Baden-Baden Aufsehen machte. Hessenberg hat sich nach recht atonalen Anfängen schon sehr geläutert. Hier knüpft er an die Barockmusik an, um sich einer ausgeprägt motorischen Haltung zu befleißigen. Wir sind mit Versuchen dieser Art fast übersättigt, aber dennoch wurde man von der inneren Dynamik der Musik Hessenbergs mitgerissen, nicht zuletzt sicher auch infolge der großartigen Wiedergabe durch Wilhelm Furtwängler und die Berliner Philharmoniker. Till Eulenspiegel von R. Strauß und Schuberts große C-dur-Sinfonie erfuhren durch Furtwängler eine Deutung, die zu einem bleibenden Eindruck wurde.

Der 78jährige Emil von Sauer spielte mit der Virtuosität, der er Weltruf verdankt, in langer Folge Schubert, Brahms, Beethoven, Liszt und eigenes. Er ist der elegante Klavierspieler der Liszt-Überlieferung geblieben, der aber auch — wo es nötig ist — über die perlende Technik hinaus zu tiefinnerlichem Musizieren vorstößt. In der Philharmonie wurde er sehr gefeiert.

Günter Schwanbeck widmete seinen Klavierabend im Bechstein-Saal Schumann und Schubert. Er hat eine musikantische Art, an Aufgaben wie Schumanns Sonate in g oder Schuberts Impromptus heranzugehen, aber er hat dafür noch nicht den ausreichenden Grad technischer Reife erreicht, an deren Vervollkommnung er noch weiterarbeiten muß.

Die Berliner Konzertgemeinde bot ihren Besuchern in der überfüllten Philharmonie einen Starabend (eigentlich eine Durchbrechung ihrer Grundsätze!) mit Walter Ludwig, Karl Schmitt-Walter und Marta Rohs, der Opernarien, Duette und ein Terzett enthielt. Michael Raucheisen betreute den Abend am Flügel. Es war große Gesangskunst kultivierter Künstler, wobei lediglich bei Marta Rohs eine stärkere Vertiefung des Ausdrucks wünschenswert gewesen wäre (Glucks Orpheusarie!).

Trotz verlegten Bußtages gab es in der Scala den traditionellen Gesangsabend, den wieder Toti dal Monte und Luigi Montesanto bestritten. Verdi, Puccini, Mascagni und Donizetti ließen die beiden Sänger Belkantoleistungen großen Stils vollbringen. Man begeisterte sich an zwei der schönsten Stimmen Italiens.

Dem Finnen Yrjö Kilpinen widmete Gerhard Hüsch einen geschlossenen Abend, der zwei Zyklen mit Liebesliedern auf Texte von Morgenstern als Erstaufführung und Lieder auf Weinheber-Texte als Uraufführung brachte. Hüsch hat die Liedkunst Kilpinens bei uns durchgesetzt, und er weiß die besten Wirkungen aus diesen Gesängen herauszuholen. Viele Wiederholungen wurden an diesem Abend notwendig. Die Gestaltungskraft Hüschs wie die Empfindungstiefe des Finnen feierten an diesem Abend, bei dem Udo Müller feinsinnig am Klavier wirkte, berechtigte Triumphe.

Für die Konzertgemeinde spielte Alfred Hoehn in einem Beethovenabend, bei dem er seine pianistische Meisterschaft vor allem mit der Wiedergabe der Sonate op. 111 erneut unter Beweis stellen konnte. Hoehn gehört heute zu den hervorragendsten deutschen Klavierspielern überhaupt. Er hielt die Hörer dank seiner verinnerlichten Vortragskunst fest in seinem Bann.

In den internationalen Austauschkonzerten der Singakademie bestritt der spanische Bariton Celestino Sarobe einen Abend mit Liedern von H. Wolf und Schumann, die er in deutscher Sprache mit feinem Verständnis für die Liedkultur sang, mit Arien von Rossini und Mozart sowie mit spanischen Gesängen. Der Künstler fand starken Widerhall. Rolf Albes begleitete ihn überlegen und mit hervorragender Anpassung.

Walter Gieseking gestaltete Schumanns „Kreisleriana" mit jener Meisterschaft, die ihn als einen der besten Pianisten unserer Zeit auszeichnet. J. S. Bach deutet er in einer subjektiven Art, aber der Eindruck blieb auch bei der G-dur-Partita ungewöhnlich und überzeugend.

Die beiden Träger des Nationalpreises, Rosl Schmid und Siegfried Borries, konzertierten im Beethoven-Saal. Schumanns Sonate in fis erfuhr durch Rosl Schmid eine hinreißende Wiedergabe, die virtuoses Können, Klarheit der Phrasierung und romantisches Empfinden verband. Siegfried Borries meisterte die Chaconne von Bach. Sonaten von Brahms und Schumann vereinigten beide Künstler zu gemeinsamem Musizieren.

Herbert Gerigk.

Erich Rust zeigte sein reifes pianistisches Können und seine beseelte Vortragskunst an Werken von Brahms und Liszt. Eigenschöpferisches bot er mit gehaltvollen, vorwiegend auf gefühlsbetonte Klanglichkeit abgestimmten Liedern, die hauptsächlich an gegenwartsnahe Dichtungen anknüpfen (Niekrawietz, Anacker, Gerhard Schumann). Sie wurden von Annelies Rust mit kultivierter Stimme und warmer Hingabe gestaltet, wenn auch der etwas verschleierte Stimmklang den Eindruck abschwächte. Dankbare Anerkennung fand das Künstlerpaar auch mit der sorgfältigen Ausdeutung einiger Schubert-Lieder.

Ein anspruchsvolles Programm bewältigte der Dirigent Wilhelm Rolf Heger mit dem Städtischen Orchester: Glinkas Ouvertüre zu „Ruslan und Ludmilla", Respighis „Pinien von Rom" und Tschaikowskys 4. Sinfonie f-moll. Er zeigte sich als temperamentvoller, zu großzügiger Linienführung neigender Gestalter, der das Orchester gelegentlich auch zu Übersteigerungen zwingt. Die auf reiche Kontrastwirkung abzielende, anfeuernde Art seines Dirigierens brachte ihm begeisterten Beifall ein. Mit der eindrucksvollen Wiedergabe der „Sinfonischen Variationen für Klavier und Orchester" von Cesar Franck errang auch der Solist des Abends, Richard Zöllner, einen beachtlichen Erfolg.

Sascha Bergdolt spielte drei Beethoven-Sonaten, die sie

wohl zur Kennzeichnung verschiedener Schaffensperioden des Meisters ausgewählt hatte: op. 7, 110 und 57. Sie bezeugte ein gutes Einfühlungsvermögen und einen ausgeprägten Sinn für kantilenenmäßiges Erfassen der Tonlinien. In den langsamen Sätzen wußte sie deshalb mehr zu überzeugen als in den schnellen, in denen sie sich auch gestalterisch nicht immer zur überlegenen Höhe durchrang.

In den „Konzerten junger Künstler" stellte sich Magda Haderthauer (Nürnberg) mit einer Konzertarie von Mozart und Liedern von Schubert vor. Ihr zarter Sopran besitzt eine schmiegsame Beweglichkeit, die ihr bei koloraturartigen Führungen zugute kommt. Zur Erreichung größerer Tragfähigkeit bedarf die Stimme noch einer intensiven Ausbildung. Große Hoffnungen kann man auf den Klarinettisten Hans Joachim Wentzel setzen, der mit warmem, modulationsfähigem Ton und in feinfühliger Phrasierung die Konturen Schumannscher Fantasiestücke und der Brahmsschen Klarinettensonate nachzeichnete. Beiden Solisten war Karl August Schirmer ein verständnisvoller und überlegen mitgestaltender Begleiter.

Mit einer erlesenen Auswahl altklassischer Instrumental- und Vokalkunst erfreute der Kammermusikkreis Scheck-Wenzinger in der Singakademie. Der letzte Satz des Händelschen d-moll-Concerto-grosso erklang in so köstlich aufgelockerter Grazie, daß man stürmisch die Wiederholung forderte. Ebenso unmittelbar sprachen die feuchtfröhlich-launigen „Arien mit Ritornellen" von Adam Krieger und die Bachsche Kantate „Amore Traditore" an, für die sich Paul Gümmer mit seiner durchgeistigten Vortragskunst einsetzte. Das ausgezeichnete Ensemblespiel der Musiziergemeinschaft kam außerdem in einem Bachschen Konzert für zwei Cembali und Streicher und in einem Haydnschen Flötenkonzert zur Geltung, wobei sich Julia Menz, Fritz Neumeyer (Cembalo) und Gustav Scheck (Flöte) als hervorragende Könner im obligaten Spiel bewährten.

Als Berliner Erstaufführung erklang in der Marienkirche unter Leitung von Hans Georg Görner die sogenannte „Große Jugendmesse" von Carl Maria von Weber, die erst 1925 im Stadtmuseum Salzburg aufgefunden wurde und die Weber als Sechzehnjähriger unter Leitung seines Lehrers Kalcher komponiert hatte. Man spürt die Einflüsse Haydnscher und Mozartscher Kunst in diesem Werk, Themen und Motive spielen mitunter schon stark ins Weltliche der Weberschen Opernkunst hinüber. Chor und Collegium musicum der Probstei zu Berlin, das Solistenquartett Herta Dumke, Dagmar Freiwald, Hans Hoefflin, Joseph Maria Hauschild und Helmut Banning (Orgel) gaben dem Werk unter der umsichtigen Führung des Dirigenten die rechte Weihe, aber auch den beschwingten Ausdruck, der dem freiströmenden Melos des Werkes angemessen ist.

Erich Schütze.

Breslau: Auch die Schlesische Philharmonie führt pünktlich ihre angesetzten Konzertreihen durch, in denen schon die ersten Abende einige bemerkenswerte Erstaufführungen aus dem gegenwärtigen Schaffen brachten. In dem ersten Philharmonischen Konzert unter GMD. Philipp Wüst erklang ein „Sinfonisches Allegro" des Flamen Marcel Poot, das in seiner Grundstruktur von stürmenden motorischen Kräften bewegt wird. Zusammen mit starken rhythmischen Akzenten gibt es sich bewußt modern, ohne jedoch damit restlos zu überzeugen. Viel nachhaltiger und eindringlicher blieb dagegen die Wirkung eines Konzertes für Orchester von Max Trapp, Nr. 2, op. 36. Die natürliche Logik des Empfindens und des musikalischen Auswertens des thematischen Materials, die Geschlossenheit der Sätze und ihr innerer Fluß sind so klar und bezwingend, nichts scheint künstlich gewollt oder gar konstruiert. Das Werk fand unter der sehr aufgeschlossenen Darbietung von Philipp Wüst eine starke Beachtung. Solisten dieser beiden Konzerte waren Helge Roswaenge und der Pianist Conrad Hansen, der mit feiner lyrischer Vertiefung das c-moll-Klavierkonzert von Beethoven musizierte. Sonst interessierte an diesen Abenden noch die kraftvolle Darlegung der Ersten Sinfonie von

Brahms. In dem ersten Kammersinfoniekonzert bildete Dvoraks Serenade für Streichorchester in E-dur, op. 22, eine reizvolle Neuigkeit. In dem gleichen Konzert erschien auch erstmalig eine ungarische Künstlerin von stimmlichem und musikalischem Format, die Sopranistin Irene von Eyssen aus Budapest. Sie errang mit Orchesterliedern von Liszt, Respighi, Lavotta, Kodaly und Hubay einen bemerkenswerten Erfolg. Prof. Hermann Behr brachte in seinem zweiten Volkssinfoniekonzert erstmalig in Breslau die „Festliche Musik für großes Orchester" des Schlesiers Gerhard Strecke zur Aufführung, die sich durch den fast romantischen Schwung der Motive und ihre weitangelegte Ausführung mit großen klangvollen Steigerungen auszeichnet. Das Schlesische Streichquartett setzte sich an seinem zweiten Abend im Schloß für die Uraufführung eines Streichquartetts der jungen Deutsch-Russin Sonja C. Eckhardt-Grammaté ein. Das Werk verblüfft durch seine Entschiedenheit und kraftvolle Konsequenz, die fast männlich erscheinen. Die Komponistin ist Schülerin von Max Trapp. Das Werk kennzeichnet sich durch einen kompakten durchgehend harmonisch fließenden Satz aus, der kaum irgendwelche Einzellinien hervortreten läßt. Alles schwingt in einem einheitlichen gedrungenen Spielfluß dahin. Sehr ausdrucksvoll ist der zweite Satz, von dem sich der scharf akzentuierte dritte Satz deutlich abhebt. Dem Werk war ein starker Erfolg beschieden.

An sonstigen Konzertveranstaltungen waren bemerkenswert das Erscheinen des NS.-Reichssinfonieorchesters. Unser ständiger Gast Hermann Abendroth kam diesmal an der Spitze der Dresdener Philharmoniker und schuf unvergeßliche Erlebnisse. Auch Emil von Sauer legte hier Zeugnis von seiner unverbrauchten großen pianistischen Kultur ab. Elly Ney mit ihrem Klaviertrio, die Wiener Sängerknaben waren weitere besondere künstlerische Erlebnisse.

Joachim Herrmann.

München: Früher und stärker als man bei Kriegsausbruch voraussehen konnte, ist das Münchener Konzertleben in Schwung gekommen. Die hauptsächlichsten Veranstaltungen wurden auf die Samstag- und Sonntagvormittage und auf Sonntagnachmittag gelegt, was sich hinsichtlich des Besuches sicher nicht als nachteilig erwiesen hat; schon aber wählen sich einzelne Künstler auch wieder mondhelle Abende aus.

Der volle Friedensumfang des Konzertlebens wird natürlich nicht erreicht. So hat das Orchester des Staatstheaters bisher im Konzertsaal sich nicht hören lassen. Auch in den Einzelveranstaltungen hört man meist bekannte Namen, während die sonst so zahlreichen Klavier- und Liederabende an Zahl zurückgegangen sind. Auch die Programme bewegen sich in den gewohnten Bahnen, und nur ausnahmsweise hört man weniger bekannte oder gar neue Werke.

An der Spitze des Konzertlebens stehen die Münchener Philharmoniker unter Osw. Kabasta, der sich durch sein klangschönes, lebendiges Musizieren in kurzer Zeit widerspruchslos durchgesetzt hat und bisher die großen Sinfoniker Beethoven, Brahms und Bruckner in den Vordergrund stellte, aber auch Regers Mozart-Variationen in einer stark beachteten Aufführung herausbrachte. Der Dirigent der Volkssinfoniekonzerte, Adolf Mennerich, brachte aus Anlaß seines zehnjährigen Dirigentenjubiläums Beethovens Neunte Sinfonie als Festaufführung; aus seinen sonstigen Programmen ist Webers Konzertstück für Klavier mit J. v. Tschurtschenthaler und Brahms' Klavierkonzert d-moll mit Rosl Schmid, der einheimischen Nationalpreisträgerin, als Solistinnen zu nennen. In einer Feierstunde zugunsten des

WHW. trat auch der von Mennerich geleitete Philharmonische Chor mit Stücken aus Haydns „Schöpfung" und „Jahreszeiten" hervor.
Im Zyklus der Meisterkonzerte hörte man zuerst Furtwängler mit den Wiener Philharmonikern; das zweite dieser Konzerte brachte Jul. Patzak mit einem Liederabend aufs Podium, der von Hans Altmann begleitet wurde, das dritte Gg. Kulenkampff mit Siegfr. Schultze am Flügel. An sonstigen Berühmtheiten traten in Klavierabenden auf Rosl Schmid und Edwin Fischer, ferner sind zu nennen die Liederabende von Alice Maria Franck und von Katleen Kersting gemeinsam mit dem Baritonisten Franz Schiffra. Von angesehenen auswärtigen Kammermusikvereinigungen hörte man das Dresdener Streichquartett; von den angesehenen einheimischen Kräften boten Kammermusik das Trio Dorfmüller-König-Uhl mit Theodor Scheidl in einem Schubert-Abend, das Stroß-Quartett, unterstützt von Ph. Haas und H. v. Beckerath, mit einem Quintett von Mozart und einem Sextett von Brahms, die Bläservereinigung des Staatstheaters mit dem Pianisten Udo Dammert und den Streichern E. Bischoff und E. Wilke, in deren Konzert man als seltene Gabe Spohrs Septett hörte, endlich E. v. Voigtländer mit Rosl Schmid mit Violinsonaten von Pfitzner, Schumann und Beethoven. Alte Musik brachte Christ. Döbereiner im ersten Konzert des Bach-Vereins unter der Devise „Händel in Rom".
Das Kulturamt der Hauptstadt der Bewegung bringt auch dieses Jahr in der „Stunde der Musik" junge begabte Kräfte heraus, deren Darbietungen umrahmt werden von solchen bereits anerkannter Künstler. An vielversprechenden Begabungen traten hier auf der junge Linzer Pianist Hellmut Hilpert, die Pianistin Hedwig Mößbauer, die Geigerin Helga Puschtschewoj und die Sängerin Else Listl-Rondé. Erstmalig wurde von derselben Stelle aus auch der Versuch gemacht, Konzerte nur mit Darbietungen junger Künstler bei freiem Eintritt zu bestreiten. Ueber das Ergebnis dieses Versuches läßt sich naturgemäß erst später ein sicheres Urteil gewinnen.
Sehr dankenswert sind die Bemühungen der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude", breitesten Volksschichten gute, gesunde Musik zu bieten. Mit einem volkstümlichen Opernabend im Löwenbräukeller und einer Veranstaltung „Oberbayerisches Volkstum in Lied, Musik und Tanz" haben diese Veranstaltungen vielversprechend eingesetzt. Nicht zu übersehen ist auch das verdienstliche Wirken von Max Merz auf dem Gebiete des deutschen Volksliedes, das nunmehr auch im Deutschen Volksbildungswerk eine wichtige Entfaltungsmöglichkeit findet. Karl Blessinger.

---

* Die Schallplatte *

Neuaufnahmen in Auslese

Beethovens Violinkonzert liegt auf elf Plattenseiten in einer Aufnahme mit Max Strub als Solist vor, der mit außerordentlicher Musikalität jede Phrase herrlich durchformt und dessen makellose Technik die Grundlage für eine genußvolle Wiedergabe bildet. Die Verinnerlichung seines Spiels tritt besonders in Erscheinung im Larghetto, das in herrlichem Zusammengehen mit der Dresdner Staatskapelle unter Karl Böhms Führung geradezu als der Höhepunkt der Aufnahme erscheint. Dabei läßt sich Strub in den Ecksätzen nichts von den virtuosen Möglichkeiten entgehen, für die auch der kompromißlose Beethoven gesorgt hat. Akustisch wieder eine Meisterleistung der Technik! Böhm musiziert — wie es auch richtig ist — als gleichberechtigter Partner mit dem Solisten. (Electrola DB 5516/5520.)

Tschaikowskys Violinkonzert liegt auf vier Platten vor mit Georg Kulenkampff als Solist und Arthur Rother am Pult. Das Orchester des Deutschen Opernhauses zeigt sich in Hochform als der Partner Kulenkampffs. Dessen Vielseitigkeit als Geiger wird deutlich an der Art, wie er das Tschaikowsky-Konzert meistert. Mit schmiegsamem Ton und unfehlbarer Technik erzielt er stärkste Wirkungen. Die Canzonetta wird zwischen dem virtuosen Feuerwerk der Ecksätze ein Ruhepunkt, der die Geige singen läßt. In der Bewältigung dieser Gegensätze bewährt sich die musikantische Natur Kulenkampffs. Die Einheit mit dem Orchester ist dank der Umsicht Rothers vollkommen. Das Konzert, eines der Hauptwerke der Geigenliteratur, hat eine würdige Wiedergabe gefunden.

(Telefunken E 3010/3013.)

Das Klavierquartett von Brahms, eine seiner schönsten Schöpfungen für Kammermusik, erfährt eine ungemein liebevolle Wiedergabe mit Edwin Fischer am Flügel, dem Geiger Vittorio Brero, dem Bratscher Rudolf Nel und dem Cellisten Theo Schürgers. Die Differenziertheit des Anschlages und vor allem die Führereigenschaften Edwin Fischers (der ja mit seinem Kammerorchester auch auf der Schallplatte schon viele überzeugende Leistungen vorgelegt hat) stehen zunächst im Vordergrund. Die vier Künstler sind jedoch so aufeinander abgestimmt, daß man schließlich nicht mehr auf die Einzelheit, sondern lediglich auf das Ganze achtet. Wenn man Höhepunkte verzeichnen will, kann vielleicht das Andante con moto animato des leidenschaftlichen und doch verhaltenen Vortrages wegen genannt werden. Das Finale (alla zingarese) besticht wieder durch die Eigenart in Rhythmik und Thematik. Die Aufnahme trägt von Anfang bis Ende den Stempel des Besonderen. Erstaunlich ist die akustische Verschmelzung des Klaviers mit den Streichern. Man ist versucht, von der gelungensten Aufnahme Brahmsscher Kammermusik überhaupt zu sprechen.

(Electrola DB 5532/5536 S.)

Die beiden letzten Sätze aus der Dritten Sinfonie in F von Brahms vermitteln einen ausreichenden Eindruck von der überlegenen Auffassung, mit der Eugen Jochum das Werk interpretiert. Das Hamburgische Philharmonische Orchester ist ihm ein gefügiges Instrument für eine Interpretation, die männlich und bestimmt ist und die dem Werk trotzdem etwas Schwebendes verleiht. Jochum vernachlässigt über der großen Linie nicht die vielen Feinheiten, die in der Partitur beschlossen sind. Die Aufnahme besteht in ihrer Klarheit und grundmusikalischen Anlage neben den größten Vorbildern.

(Telefunken SK 3026/3027.)

Mit Victor de Sabata am Pult spielen die Berliner Philharmoniker Zoltan Kodalys „Tänze aus Galanta", eine virtuose tänzerische Suite für großes Orchester, die alten Suitengeist mit allen Künsten der modernen Orchestertechnik verbindet. De Sabata bleibt dem Werk natürlich nichts schuldig. Die Berliner Philharmoniker setzen ihr einzigartiges Können für die anspruchsvolle Partitur ein. Das Ergebnis ist ein hinreißendes Musizieren, dessen Wirkung durch die akustische Ausgeglichenheit noch unterstrichen wird. (Grammophon LM 67525/26.)

Schuberts Ouvertüre „Rosamunde" (Die Zauberharfe) wird von Willem Mengelberg und seinem Amsterdamer Concertgebouw-Orchester in einer köstlichen Vereinigung von romantischen Empfindungswerten und jener höchsten Exaktheit vorgetragen, die Mengelbergs Musizieren eigen ist — eine mustergültige Schubert-Aufnahme.

(Telefunken SK 3008.)

Einen Querschnitt durch Suppés Operette „Boccaccio" hat Walter Lutze mit dem Chor und Orchester des Deutschen Opernhauses mit leichter Hand gespielt, wobei ihn der Tenor Rupert Glawitsch und die Sopranistin Elisabeth Schwarzkopf mit sehr mikrophongeeigneten Stimmen unterstützen. Eine vorzügliche Platte mit unterhaltsamer Musik! (Telefunken E 3029.)

Kurt Thomas und die Kantorei der Berliner Staatlichen Hochschule für Musik bringen J. S. Bachs Motette „Singet dem Herrn" mit feinem Stilgefühl und hervorragender Chorkultur auf die Platte. Die Aufnahme hat Bedeutung als chorisches Vorbild, und den Bach-Freunden bietet sie eine schöne Bereicherung des Repertoires.

(Telefunken E 2958.)

Benjamino Gigli und Maria Caniglia singen Duette aus Verdis „La Traviata" mit dem unwiderstehlichen dramatischen Atem, dessen nur der Italiener fähig ist. Die Schönheit und Kultur der Stimmen wetteifern mit der Musik. Opernkunst wird hier auch ohne optische Unterstützung lebendig. (Electrola DB 3811.)

Besprochen von Herbert Gerigk.

* Zeitgeschichte *

Alfred Lorenz †

In München ist am 20. November Professor Dr. Alfred Lorenz im Alter von 71 Jahren an den Folgen eines Herzleidens plötzlich gestorben. Die deutsche Musikwissenschaft verliert damit einen ihrer markantesten Vertreter, der sich namentlich um die Erforschung der Gesetzmäßigkeiten im Schaffen Richard Wagners unvergängliche Verdienste erworben hat. Seine grundlegenden Untersuchungen über „Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner" sind in vier Bänden in Max Hesses Verlag erschienen. Auch seine Schrift „Abendländische Musikgeschichte im Rhythmus der Generationen" (ebenfalls Max Hesses Verlag) hat grundlegende neue Erkenntnisse gebracht. Zuletzt erschien gewissermaßen als eine großartige Synthese seiner Wagner-Forschungen das zweibändige Werk „Richard Wagner in seinen Schriften und Briefen" (Bernhard Hahnefeld-Verlag). Darin faßt Lorenz das Wesentliche aus den sehr umfangreichen schriftstellerischen Äußerungen Wagners so zusammen, daß für den Leser eine Biographie in Selbstzeugnissen organisch entsteht. Zahlreich sind die Studien, die Lorenz in den verschiedensten Fachzeitschriften, eine Reihe davon in der „Musik", hat erscheinen lassen.

Lorenz war ursprünglich praktischer Musiker, und er wirkte von 1898 bis 1920 als Hofkapellmeister in Coburg, wo er 1917 zum Generalmusikdirektor ernannt wurde. Als 54jähriger erwarb er an der Universität Frankfurt a. M. mit einer musikwissenschaftlichen Arbeit den Doktortitel, um sich dann an der Universität München 1923 zunächst als Lehrer für Musiktheorie und Musikgeschichte niederzulassen, bis er 1926 Honorarprofessor wurde. Trotz seines hohen Alters hielt er die Lehrtätigkeit an der Universität bis zum Ende seines Lebens aufrecht. Die Zahl seiner Schüler ist beträchtlich. Vor Jahresfrist übernahm Lorenz die Leitung der musikalischen Sektion an der Deutschen Akademie. Er war nicht nur Musiker und Gelehrter, sondern Lorenz kam auch schon frühzeitig zum politischen Denken. Seine wissenschaftliche Haltung entsprach den Forderungen des Nationalsozialismus, zu dem er sich lange vor 1933 leidenschaftlich bekannte. Neben seiner umfassenden publizistischen Tätigkeit nahm er sich stets auch noch Zeit für kompositorisches Schaffen. Lorenz schrieb eine Oper, eine Anzahl sinfonischer Dichtungen, Kammermusik, Lieder und vieles andere. Lorenz wird in der Erinnerung aller, die ihn persönlich kannten, auf Grund seiner Persönlichkeitswerte weiterleben, und im übrigen wird sein Name durch seine wissenschaftliche Arbeit stets Geltung behalten, weil sein Lebenswerk ein Zeugnis schöpferischen deutschen Gelehrtenfleißes ist. Herbert Gerigk.

Ein neues KdF.-Theater in Hannover

Daß die KdF.-Arbeit nicht nur weitergeht, sondern über das Friedensmaß hinaus gesteigert wird, mag am besten die Tatsache beweisen, daß jetzt in Hannover das Mellini-Theater übernommen wurde und somit fürderhin den Bestrebungen von der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" dienstbar gemacht wird. Der alte Theaterraum erfordert allerdings einige bauliche Veränderungen nicht nur der Bühne, der Garderoben für die Künstler usw., sondern auch des Zuschauerraumes. Alle die notwendigen Bauarbeiten sind unverzüglich in Angriff genommen worden.

Obwohl das neue KdF.-Theater in Hannover noch nicht beziehbar ist, hat sich Intendant Paul Cornelius entschlossen, um die bereits verpflichteten künstlerischen Kräfte nicht brachliegen zu lassen, bunte Operettenabende im großen Saal des Konzerthauses durchzuführen. Die bisher gestarteten Veranstaltungen „Rund um den Stephansdom" und „Wir alle im Dreivierteltakt" hatten einen durchschlagenden Erfolg, so daß sie serienmäßig wiederholt werden mußten. Neben diesen konzert-

mäßigen Veranstaltungen wurde das Ensemble eingesetzt bei Wehrmachts- und Lazarettveranstaltungen sowie für Werk- und Arbeitsdienstlager-Betreuung Sonner.

Aus der Arbeit des „Ständigen Rates"

Der „Ständige Rat für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten" (Präsident Richard Strauß, 1. Vizepräsident Adriano Lualdi, 2. Vizepräsident Jean Sibelius, Generalsekretär Emiel Hullebroeck), dem bisher 20 Nationen angehören, hat in den fünf Jahren seines Bestehens folgende Veranstaltungen getätigt: 7 internationale Musikfeste: in Hamburg, Vichy, Stockholm, Dresden, Stuttgart, Brüssel, Frankfurt a. M.; 12 internationale Austauschkonzerte: in Berlin-Neapel, Berlin-Zürich, Winterthur-Frankfurt a. M., Berlin-Helsingfors, Berlin-Athen, Berlin-Vichy; je ein englisches, ein schwedisches in Wiesbaden und ein belgisches in Halle a. d. S., die letzten ohne Gegenkonzerte.

Bei diesen Veranstaltungen wurden aufgeführt, in den Musikfesten: 28 Opern und 280 Konzertstücke; davon statutengemäß zwei Drittel (d. h. 186) ausländische und ein Drittel (d. h. 93) deutsche; unter den letzteren jeweils 50 Prozent von Jungen und ebensoviel von Alten. In den Austauschkonzerten: 60 Konzertstücke, davon je die Hälfte von Ausländern und Deutschen und von den letzteren wieder je die Hälfte Junge und Alte. Kürzlich wurde der Beschluß gefaßt, die international-kulturellen Bestrebungen im Rahmen des „Ständigen Rates" trotz des Krieges nach Möglichkeit fortzusetzen. Bis jetzt sind vorgesehen: Am 5. April 1940 ein Austauschkonzert Griechenland-Deutschland in Berlin; im Sommer 1940 ein internationales Musikfest in Wien; für die zweite Hälfte September 1940 ein ebensolches (anläßlich der Ausstellung „Übersee") in Neapel und in der zweiten Hälfte November 1940 ein Austauschkonzert Deutschland-Griechenland in Athen.

Tageschronik

Am 3. Dezember wird der Münchner Komponist Fritz Müller-Rehrmann 50 Jahre alt. Er ist wiederholt mit sehr sorgfältig gearbeiteten Kompositionen, Orchesterwerken, Kammermusik, Klavierwerken sowie Lieder und Chören hervorgetreten. Müller-Rehrmann bemüht sich seit Jahren um die Schaffung von Partiturauszügen, die das Partiturenlesen vereinfachen sollen. Er propagiert die Einheitspartitur, bei der das Transponieren der Instrumente wegfällt. Auch als Kapellmeister ist er tätig.

„Königin Elisabeth", die Erstlingsoper des bisher unbekannten deutschen Komponisten Fried Walter (Text von Christof Schulz-Gellen) errang bei der Uraufführung in Stockholm einen durchschlagenden Erfolg. Die Aufführung fand in Anwesenheit des schwedischen Königs statt. Die Oper ist verlegt bei Bote & Bock.

Richard Greß' Kantate „Nun fanget an" für Sopransolo, vierstimmig gemischten Chor und Orchester wurde am Tag der Hausmusik durch die Gebiets-Obergauspielschar Kurhessen (14) der Hitler-Jugend unter Leitung von Oberscharführer Hermann Schleiden in Kassel zur Uraufführung gebracht.

Unter Leitung von GMD. Heinz Dressel bringen die Städtischen Bühnen Lübeck die Händel-Oper „Xerxes" zur Erstaufführung.

Am 1. Dezember werden es 25 Jahre, seit Robert Laux, damals 1. Kgl. Kapellmeister am Berliner Opernhaus, sein Amt mit der gleichen Stelle in Kassel vertauschte. Mit ungeheuerer Tatkraft brachte er das Kasseler Musikleben auf eine seit Jahrzehnten nicht mehr erreichte Höhe. Bis zum Jahre 1931 wirkte er als Opernkapellmeister, und sein Spielplan berücksichtigte vor allem zahlreiche neue Werke. Er baute die Sinfoniekonzerte aus, und auch hier leistete er Pionierarbeit. Mit der Durchführung einer Reihe großer Musikfeste verschaffte er seinem Namen Geltung in der gesamten Musikwelt. Auch die Pflege des Chorwesens lag ihm stets besonders am Herzen. 1927 zeichnete ihn die Marburger Universität durch die Verleihung der Würde eines Ehrendoktors aus. Die kurhessische Hauptstadt verlieh ihm in diesem Jahre den Kunstpreis der Stadt Kassel, und vom Führer erhielt er im vergangenen Jahre das goldene Treuedienst-Ehrenzeichen für seine mehr als 40jährige Tätigkeit im Dienste der deutschen Kunst. In ungebrochener Schaffenskraft wirkt der 64jährige an seinem Platze weiter.

Die Klaviersonate von Carl Hans Grovermann wurde von Prof. Julius Dahlke am 15. November in Weimar und am 16. November in Görlitz gespielt.

Das italienische Ministero della Cultura Popolare hat dem Leiter der Münchner Städt. Turmmusik, Kapellmeister Friedrich Rein, in Anbetracht seiner Verdienste um die Wiedererweckung der Werke der großen altitalienischen Großmeister ein Anerkennungsschreiben zugehen lassen.

Die Reihe der alljährlich vom Lehrkörper des Detmolder Lipp. Landeskonservatoriums ausgeführten Kammerkonzerte eröffnete der Leiter des Instituts, Erwin Kerschbaumer, mit der Pianistin Clara Spitta. Die beiden Solisten brachten u. a. das Violinkonzert in C-dur von Haydn und drei Kapricen von Paganini-Szymanowski

sowie für Klavier die Eroika-Variationen von Beethoven mit großem Erfolg zur Aufführung.

Das Dresdner Fritzsche-Quartett führte 22 Konzerte in Chile durch, die von dem Bund Deutscher Gesangvereine in Chile organisiert waren. Das Organ der Landesgruppe Chile der NSDAP. „Westküstenbeobachter" bezeichnet die Konzertreise als einen durchschlagenden Erfolg.

Der Präsident der Reichsmusikkammer gibt folgendes bekannt: Im Zuge der Maßnahmen zur Vereinfachung der Verwaltung löse ich die Fachschaft Evangelische Kirchen- und Posaunenchöre hiermit auf. Soweit Kirchen- und Posaunenchöre sich außerhalb der Kirche betätigen, sind sie verpflichtet, die Mitgliedschaft bei einem der innerhalb der Reichsmusikkammer bestehenden drei laienmusikalischen Fachverbänden zu erwerben. — Für die Eingliederung von Männerchören ist der „Deutsche Sängerbund", Berlin-Wilmersdorf, Westfälische Straße 88, von gemischten Chören der „Reichsverband der gemischten Chöre Deutschlands", Berlin W 62, Kleiststraße 32, von Posaunenchören der „Reichsverband für Volksmusik", Berlin W 15, Kaiserallee 212, zuständig.

Eine kleine Schrift in italienischer Sprache „Bemerkungen und Dokumente zur Geschichte des Neapolitanischen Konservatoriums ‚Dei Poveri Di Gesù Cristo'" hat Franco Schlitzer soeben erscheinen lassen. Namentlich für die Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts werden darin einige aufschlußreiche Tatsachen mitgeteilt.

Fritz Büchtgers Musik für kleines Orchester kam zusammen mit Cesar Bresgens Maienkonzert in einem deutsch-italienischen Konzert in Mailand unter Leitung des Maestro Viscardini zur erfolgreichen Aufführung.

Am 30. November wurde Prof. Arnold Frühauf 75 Jahre alt. Frühauf wirkte fast 50 Jahre lang als Fagottlehrer an der Berliner Musikhochschule. Er hat in dieser Zeit Hunderte von Fagottisten ausgebildet. Auch von den Musikmeistern des Heeres haben zahlreiche als Fagottisten bei ihm Unterricht genommen. Prof. Frühauf trat im Jahre 1932 in den Ruhestand. Er befindet sich heute noch in völliger geistiger und körperlicher Frische.

Das Dresdner Streichquartett (Kopatschka, Schneider, Hofmann-Stirl, von Bülow) wurde bei einer Konzertreise durch Baden, Bayern und die Ostmark, besonders in München und in der Musikstadt Graz stürmisch gefeiert. Das Quartett wurde daraufhin gebeten, alle Konzerte noch in diesem Konzertwinter zu wiederholen.

Der Komponist und Dirigent Franz Hanemann wurde in Anerkennung seiner langjährigen Verdienste um das Musik- und Gesangleben der Stadt Iserlohn zum Städtischen Musikdirektor ernannt.

In einem einschlägigen Werk wurde der rumänische Komponist Professor Michael Jora als nichtarisch bezeichnet. Professor Jora hat seine arische Abstammung einwandfrei nachgewiesen.

Anläßlich der Einweisung des Reichsstatthalters und Gauleiters Greiser wurde das Sudetendeutsche Philharmonische Orchester unter seinem Dirigenten GMD. Dr. Wartisch nach Posen entsandt. Bei der großen Kundgebung am 3. November gab das Orchester den programmatischen Ausführungen des Gauleiters mit dem ersten Satz aus der 7. Sinfonie von Bruckner und der Euryanthe-Ouvertüre von Weber den festlichen musikalischen Rahmen. Mit stürmischem Jubel begrüßte die Bevölkerung Posens das Orchester als ersten Boten der großdeutschen Musikkultur und würdigte in Dankbarkeit diesen künstlerischen Besuch als Zeichen des kulturellen Aufbauwillens im befreiten Gebiet. Den musikalischen Höhepunkt der Veranstaltungen brachte ein Sinfoniekonzert mit Werken von Haydn, Mozart und Schubert.

In Wurzen findet eine Aufführung von Hermann Grabners „Segen der Erde" durch den Städtischen Chor und den Betriebschor der Wurzner Teppichfabrik unter Leitung von Otto Didam statt.

Der Berliner Staats- und Domchor unter Leitung von Professor Alfred Sittard hatte mit einer Programmfolge „Deutsche Lieder" in Bremen einen ungewöhnlichen Erfolg.

In Graz, der Stadt der Volkserhebung, wurde eine „Städtische Chorgemeinschaft" unter dem Vorsitz des Kulturdezernenten, Bürgermeister und Stadtkämmerer Dr. August Verdino und unter der künstlerischen Leitung von Professor H. von Schmeidel gegründet. Dieser neue gemischte Chor zählt bereits 170 geschulte Sängerinnen und Sänger, für die Nichtblattleser wurde eine Chorschule unter der Leitung von Professor Hans Hollmann aufgestellt, in der 70 Aufnahmsbewerber unterrichtet werden. Diese Neugründung in der

ersten Kriegswoche verdient besonderes Interesse. Für diesen Konzertwinter können schon drei Chorkonzerte im Rahmen des Grazer Jahresprogrammes des Musikvereins für Steiermark geplant werden.

Ein ehemals berühmter Bühnenstar, die Kammersängerin Marie Renard von der Wiener Hofoper, starb in Graz (als verehelichte Gräfin Kinsky). Sie ging auf der Höhe ihrer Laufbahn von der Bühne ab.

Lortzings Oper „Prinz Caramo" erzielte in G. R. Kruses Einrichtung in Chemnitz einen starken Erfolg. Musikalische Leitung: Herbert Charlier, Regie: Dr. Fritz Tutenberg.

Die Frankfurter Oper, die vor einem Jahr eine Balkanreise unternahm, wird in diesem Winter Gastspiele in Spanien durchführen. In Barcelona sollen „Figaros Hochzeit" und „Die Entführung aus dem Serail" aufgeführt werden.

Karl Tutein von der Münchner Staatsoper wurde als GMD. an das Staatstheater in Danzig berufen, wo er seine Tätigkeit im Herbst 1940 aufnehmen wird. Er soll auch die Sinfoniekonzerte leiten.

Der Führer hat dem in Stuttgart im Ruhestand lebenden Generalmusikdirektor Dr. Karl Muck zu seinem 80. Geburtstage am 22. Oktober d. J. den Adlerschild des Deutschen Reiches mit der Widmung: „Dem großen Dirigenten" verliehen. Außerdem übersandte ihm der Führer mit persönlichen Glückwünschen sein Bild mit eigenhändiger Unterschrift. Auch der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda und der Präsident der Reichsmusikkammer sprachen dem Jubilar telegraphisch ihre herzlichsten Glückwünsche aus.

Die Wiener Sammlung alter Musikinstrumente ist mit einer Sonderschau: „Klaviere aus fünf Jahrhunderten" eröffnet worden. Die staatliche Museumsführung hat die Zusammenlegung der durch ihre Herkunft, ihr Alter und ihren Seltenheitswert gleich ausgezeichneten Instrumentensammlung des Kunsthistorischen Museums mit dem im Laufe von mehr als 125 Jahren von der Gesellschaft der Musikfreunde liebevoll zusammengetragenen Besitz an alten Instrumenten möglich gemacht; so wird nun die Musikstadt Wien ein Instrumentenmuseum erhalten, das sich den bedeutendsten Sammlungen in anderen großen Städten würdig an die Seite stellen kann. Zur Heimstätte für das neue Museum sind die Festräume des Palais Pallavicini auf dem Josefsplatz ausersehen worden.

Der Präsident der Reichsmusikkammer hat mit Wirkung vom 1. Okt. 1939 die Abteilung Chorwesen und Volksmusik aufgelöst. Die Arbeit dieser Abteilung wird von den drei Fachverbänden der Laienmusik übernommen, vom Deutschen Sängerbund, vom Reichsverband der gemischten Chöre Deutschlands und vom Reichsverband für Volksmusik.

Graeners „Marien-Kantate" wurde in einem Konzert der Staatlichen Musikakademie in Tokio (Ueno-Akademie) am 4. November in Japan erstmalig zur Aufführung gebracht.

Die Sopranistin Margarete Vogt-Gebhardt konzertiert zusammen mit dem Lutz-Quartett für „Kraft durch Freude" im November in mehreren Städten Schlesiens, wo sie neben Liedern alter Meister schlesische Volkslieder in einer Bearbeitung von Grete von Zieritz für Streichquartett und Sopran vorträgt.

Todesnachrichten

Cornelis Dopper, einer der namhaftesten holländischen Komponisten, starb im Alter von neunundsechzig Jahren in Amsterdam.

Die erste Altistin der Duisburger Oper, Maria Pahl, ist plötzlich gestorben.

Die Konzertaltistin Ruth Geers starb am 3. Oktober.

Kammersänger Karl Hammes, noch vor wenigen Jahren als Bariton einer der gefeiertsten Sänger der Berliner Staatsoper (vorher in Wien), der schon vor zwei Jahren als Offizier zur Luftwaffe ging, ist im September im Luftkampf über Warschau den Heldentod gestorben.

Berichtigung: In dem Aufsatz über das NS.-Sinfonieorchester von R. Sonner im Novemberheft sind Seite 69 zwei entstellende Druckfehler unterlaufen: statt Felix-Rothe-Preis richtig: Felix-Mottl-Preis; statt Josef Kitscheneder richtig: Pitscheneder.

Herausgeber und Hauptschriftleiter:
Dr. habil. Herbert Gerigk, Berlin-Halensee, Joachim-Friedrich-Straße 38
Für die Anzeigen verantwortlich: Walther Ziegler, Berlin O 34
Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.
Verlag: Max Hesses Verlag, Berlin-Halensee
Druck: Buchdruckerei Frankenstein G. m. b. H., Leipzig. Printed in Germany.

Die Musik

Organ der Hauptstelle Musik beim Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP.
Amtliches Mitteilungsblatt des Musikreferats im Kulturamt der Reichsstudentenführung
Mitteilungsblatt der Berliner Konzertgemeinde
Herausgeber: Dr. phil. habil. Herbert Gerigk, Reichshauptstellenleiter

32. Jahrgang | Januar 1940 | Heft 4

Alfred Rosenberg über unsere kulturelle Verpflichtung

Wir wissen, daß die Tat, wenn sie wirklich groß ist, nie eine vereinzelte Kraftäußerung, sondern die Darstellung eines tiefen Lebensinstinktes oder eines diesem Leben verbundenen Ideals ist. Und wir wissen weiter, daß eine solche Idee, eine solche Weltanschauung gesprochen, gelehrt, gestaltet und erkämpft werden muß, wenn sie Tat von geschichtsmäßiger Dauer sein will. Wir wissen somit, daß eine in das Leben gestellte Schöpfung tiefes Bewußtsein der von ihr betroffenen Menschen werden muß, daß Wort und Schrift, die von ihr melden, nicht nur Chroniken darstellen dürfen, die nach den Ereignissen die großen Taten bloß verzeichnen, sondern daß Sänger und Dichter durch die Kraft der Gestaltung die Antriebe zu ihnen, den Lebenswillen, das Ideal in immer neu beflügelnder Form prägen.

*

Hölderlin wurde von tiefer Nacht umfangen, aber die Gesänge, die er in den wenigen Jahren seines wachen Lebens niederlegte, sind in steigendem Maße seelische Kräfte für immer größere Kreise des deutschen Volkes geworden. Und sie sind, wie viele andere Werke deutscher Kunst heute für uns sowohl Antrieb für neue Schöpfungen, als auch Stärkung des Kampfeswillens, diese Schöpfungen zu verteidigen, durch die Kraft der Waffe den Urquell zu sichern, dem in allen Jahrhunderten die großen Werke deutscher Kultur entstiegen sind.

*

Die Volksseele ist eine nicht weiter erklärbare, nur in der Kraft der großen Tat und in der Kunst des Genies auftauchende beispielgebende Wesenheit, welche das Gemüt auch des Alltagsmenschen bewegt und in schweren Tagen auch seiner Seele die Kraft gibt, sich mutig einem großen Schicksal zu stellen. Der kämpfende deutsche Mensch soll diese Kraft aus den vielgestaltigen Werken des deutschen Volkstums ziehen. Er mag sie einmal ziehen aus der unmittelbaren Heimat seines Stammes, aus den Überlieferungen seiner Sippe, aus den Erfahrungen eines kämpferischen Lebens, aus der politischen Tradition des ganzen Volkes; er mag sich erheben mit Hilfe der Heiterkeit und Beschwingtheit eines lachenden Lebensgefühls; er mag Stärkung ziehen aus der deutschen Frömmigkeit, er mag sie schöpfen aus

der Musik oder aus den Sängen seiner großen Dichter. Er mag sich vorstellen die ehrwürdigen Städte und großen Kathedralen und Burgen als Zeichen dieser Lebenskraft, und er mag, wenn er ganz groß ist, an **alles** das denken, was in vieltausendjährigem Ringen an Macht und Größe als ein Erbe zu uns herübergekommen ist, das zu verteidigen und zu vergrößern jene Pflicht darstellt, die wir auf unseren Lebensweg mitbekommen haben.

Aus der Ansprache des Reichsleiters bei der Feierstunde der NSDAP. im Berliner Schillertheater am 17. Dezember 1939.

Joseph Elsner

der deutsche Begründer der polnischen Musikkultur des 19. Jahrhunderts

Von Joachim Herrmann, Breslau

In dem Aufsatz „Vom deutschen Geist in der polnischen Musik" (Septemberheft, Jahrgang XXXI) hatte Karl Hennemeyer den großen und tiefen Einbruch deutschen Künstlertums in den Entwicklungsgang der polnischen Musik in den vergangenen Jahrhunderten aufgezeigt und hatte auch in diesem Rahmen die Bedeutung Elsners für die polnische Musik des 19. Jahrhunderts gekennzeichnet. Wie tief und entscheidend dieses deutsche Element die polnische Musikkultur durchdrungen hat und wie geradezu reformierend und aufbauend es wirkte, wird gerade an der Person Joseph Elsners und seiner umfassenden Tätigkeit in Warschau deutlich, so daß sich schon eine nähere Beschäftigung mit ihm lohnt. Es ist sicherlich kein Zufall, daß gerade in den letzten Jahren die polnische Musikwissenschaft seiner Erscheinung eine erhöhte Aufmerksamkeit widmete und besonders das von den Polen in Kattowitz errichtete ehemalige Forschungsinstitut für Schlesien sich intensiv mit Elsner beschäftigte. Trotz aller Bemühungen um eine wissenschaftliche Objektivität neigen diese Arbeiten sehr dazu, die deutsche Herkunft Elsners zwar nicht zu leugnen, aber zum mindesten zu verschleiern oder in ihrer Bedeutung abzuschwächen und eine Wandlung Elsners zum Polentum nachzuweisen. Daß die deutsche Musikgeschichtsschreibung noch so wenig von Elsner Notiz genommen hat, liegt wohl zum größten Teil mit daran, daß seine Werke zum Hauptteil in den Händen der polnischen Bibliotheken von Krakau und Warschau liegen und bisher von den polnischen Wissenschaftlern aus durchsichtigen Gründen nicht herausgegeben wurden. Die Eroberung Polens hat also auch für die Wissenschaft eine Bresche geschlagen, die hoffentlich bald ausgenützt wird.

Diese Zeilen wollen nur einen allgemein orientierenden Umriß um die Person Elsners, sein Schaffen und seine hervorragenden Verdienste um die Begründung einer selbständigen nationalen polnischen Musikkultur geben. Elsner ist seiner Herkunft unzweideutig Deutscher, und zwar Schlesier. Er wurde am 1. Juni 1769 in Grottkau als Sohn eines Tischlers und Instrumentenbauers geboren. Elsner hatte seine Abstammung niemals verleugnet, sie wurde ihm im Gegenteil während seiner Zeit als Operndirektor und Konservatoriumsdirektor von der Seite seiner Gegner und eifersüchtigen Rivalen oft genug zum Vorwurf gemacht. Trotz aller Anerkennung seiner hohen Verdienste blieb er

in ihren Augen doch immer nur der deutsche Eindringling. Die musikalische Begabung des jungen Elsner fand in dem bescheidenen musikalischen Vaterhause sicher den ersten Anstoß. Als Breslauer Gymnasiast war er nicht nur als Chorsänger tätig, sondern fand auch Eingang in das musikalische Haus des Pastors Hermes, das damals ein Sammelpunkt von Künstlern war und in dem die Kammermusik gepflegt wurde. Elsner lernte hier als Geiger die ersten Streichquartette kennen. Hermes war auch noch ein persönlicher Freund von Dittersdorf. Weiter brachte ihn die Bekanntschaft mit Kapellmeistern der damals in Berlin ansässigen Wäserschen Theatergesellschaft in Berührung mit der Oper, in deren Aufführungen er sich auch als Sänger und Geiger betätigte. Aus der Fülle dieser Eindrücke, zu denen noch autodidaktische Beschäftigung mit Marpurgs „Generalbaßlehre" kommt, steigen schon dem dreizehnjährigen Knaben frühzeitige Anregungen zur Komposition auf. Er versucht sich an Kirchenmusik, an Violinduetten und Tänzen und sogar schon an einer Oper. Eine Sinfonie in D-dur wurde vom Theaterorchester aufgeführt. Unter diesen Einflüssen wurden auch seine Absichten, erst Theologie und dann Medizin zu studieren, bald wankend, und auf Zureden von Freunden wandte er sich als Student in Wien ganz der Musik zu und ging als erster Geiger an das Theaterorchester in Brünn. Wahrscheinlich hat Elsner noch in Wien musikalische Studien getrieben.

Von hier holte ihn ein deutsches Theaterensemble als Musikdirektor nach Lemberg, und nach dessen Auflösung kam Elsner dann an ein polnisches Theater, dessen Leiter ihn dann im Jahre 1799 als Kapellmeister mit nach Warschau nahm. In Warschau ist dann Elsner 25 Jahre hindurch als Operndirektor unermüdlich für die künstlerische Erhaltung und Fortentwicklung des Theaters tätig. Er wird hier der Begründer der polnischen Nationaloper. In dieser Zeit entfaltete er auch eine überreiche kompositorische Tätigkeit. In Brünn hatte Elsner, sicherlich unter dem frischen Erlebnis der Wiener Klassik, Streichquartette und Konzerte geschrieben und diesen auch noch in Lemberg zahlreiche Kammermusikwerke, Sonaten, Trios, Quartette sowie Sinfonien folgen lassen. In Lemberg aber schreitet er aus der Theaterpraxis wieder zu Bühnenmusiken und zur Opernkomposition. Er schreibt mehrere Schauspielmusiken, darunter auch eine zu Maria Stuart, vor allem aber zwei Opernwerke, „Die seltenen Brüder oder die vier Zauberkugeln" nach der Idee von Mozarts „Zauberflöte" und „Der verkleidete Sultan". Und auf Veranlassung seines Theaterdirektors Boguslawski schreibt er hier auch, obwohl er der polnischen Sprache noch nicht mächtig war, die ersten Musiken zu polnischen Theaterdichtungen, ein Melodram „Iskahar", eine polnische Oper „Die Amazonen" und noch zu einem Schauspiel „Tidney i Tumma", deren Verfasser Boguslawski selbst war. Diesen ersten Anfängen folgen aber dann in der Warschauer Zeit als Opernkapellmeister gegen zwanzig musikalische Bühnenwerke, nicht allein Opern, sondern auch Melodramen und Liederspiele. Von den Opern werden als die bedeutendsten die Zauberoper „Leszek der Weise" und die zweiaktige Oper „König Jokietek" genannt. Von der polnischen Musikwissenschaft selbst wurden diese Werke an den Anfang der Entwicklung zu einer eigenständigen polnischen Nationaloper gestellt. Denn sie führen direkt unmittelbar zu den Werken Moniuszkos und seiner ersten polnischen Nationaloper „Halka". Moniuszko war Schüler Elsners am Warschauer Konservatorium und sein Nachfolger als Kapellmeister an der Oper. Wie grundlegend das Opernschaffen Elsners für die Entwicklung einer polnischen

Opernliteratur sein mußte, erhellt die Tatsache, daß er überhaupt erst einmal Untersuchungen über den Rhythmus und die Metrik der polnischen Sprache anstellte und daraus ihre Eignung zur Vertonung ableitete. Er schuf damit überhaupt als erster die theoretischen Voraussetzungen für eine polnische Vokalkunst.

Ebenso bahnbrechend wie seine Opern haben auch seine reinen Instrumentalkompositionen, vor allem seine Kammermusikwerke, seine Sonaten und Sinfonien gewirkt. Mit diesen führt Elsner als erster den strengen Sonatenstil der Wiener Klassik, den er ja schon frühzeitig bei seinen Kammermusikübungen in Breslau und dann vor allem in Wien selbst kennengelernt hatte, in die polnische Musik ein und macht ihn hier populär. Seine Schüler übernahmen von ihm den formalen Aufbau und bildeten ihn weiter fort. Zu dieser rein künstlerischen Pionierarbeit tritt aber noch eine umfangreiche organisatorische Aufbautätigkeit für ein eigenständiges polnisches Musikleben. Schon im Jahre 1806 hatte Elsner zusammen mit E. T. A. Hoffmann, der in diesen Jahren als Regierungsrat an der Preußischen Verwaltung in Warschau weilte und nach den Jahren der Einsamkeit in Ostpreußen hier ein weites Feld zu vielseitiger künstlerischer Betätigung vorfand, eine musikalische Gesellschaft begründet, in der Hoffmann Konzerte dirigierte. Diese wurde jedoch nach der Besetzung Warschaus durch Napoleon wieder aufgelöst. Um aber dem fühlbaren Mangel an musikalischem Nachwuchs für Kirche, Schule und das öffentliche Musikleben zu beheben, gründete Elsner im Jahre 1815 einen „Verein von Freunden der Vokal- und Kirchenmusik". Seine bedeutendste Tat war aber dann die Umwandlung einer von Boguslawski gegründeten Gesangs- und Dramatikerschule, an der Elsner als Lehrer für Musik und Gesang gewirkt hatte, in ein Konservatorium im Jahre 1821, das dann an die Warschauer Universität angeschlossen wurde und an dem Elsner nach seinem Weggange von der Oper im Jahre 1824 hauptamtlicher Direktor und Professor wurde. Dieses Konservatorium wurde nun die Pflanzstätte für die neue aufstrebende junge polnische Musikergeneration. Es gibt, angefangen von Chopin, keinen bedeutenden polnischen Musiker im 19. Jahrhundert, der nicht aus dieser Schule hervorgegangen wäre oder sie zum mindesten besucht hätte.

Für die genialen pädagogischen Fähigkeiten Elsners ist kein geringerer als Chopin selbst der beste Beweis, von dem der Ausspruch stammt „von Elsner müsse jeder Esel etwas lernen". Bei dem Mangel an geeigneten polnischen Lehrkräften hat wohl Elsner eine ganze Anzahl deutscher Musiklehrer hier beschäftigt. Die Namen Würfel, Weinert, Kratzer und Stolpe weisen schon darauf hin. Und diese Bevorzugung der Deutschen trug ihm die scharfe Gegnerschaft seiner künstlerischen Rivalen ein, an deren Spitze der Opernkapellmeister Kurpinski stand. Kurpinski, der übrigens aus Luschwitz bei Fraustadt in der Provinz Posen nahe der schlesischen Grenze stammte und seiner Abstammung nach sicherlich ebenfalls Deutscher ist, war unter Elsner zweiter Kapellmeister an der Oper und wurde da schon als erster nationaler Musiker gefeiert. Es kam wohl zwischen beiden zu offener Feindschaft, in deren Verlauf Elsner dann Kurpinski den Platz überließ und sich allein seiner Arbeit an dem Konservatorium zuwandte. Da Kurpinski nun von Elsner nicht auch als Lehrer an das Konservatorium gezogen worden war, setzten auch da bald gegnerische Stimmen ein. Man wirft ihm vor, daß er sich nur mit deutschen Lehrern umgeben hätte, und zweifelte, daß das Konservatorium etwas zum Aufbau der polnischen Musik beitragen könne, „denn eine polnische Schule müsse auch polnische

Lehrer haben, die allein den Geschmack des Volkes und der Jugend treffen können. Diese Ausländer zögen nur Nutzen aus Polens Schwäche und anerziehen der Jugend einen schlechten Geschmack".

Aber unbeirrt von allen Anfechtungen blieb Elsner seiner Arbeit treu. Er hatte sogar eine eigene Zeitschrift zur besseren Verbreitung von Kompositionen, nicht nur der eigenen, herausgegeben, um das polnische Musikpublikum von dem Bezug teurer ausländischer Noten unabhängig zu machen, und zu dem gleichen Zwecke gründete er in Warschau auch eine Notendruckerei. Groß ist das Werk, das Elsner für die Weiterentwicklung einer nationalen polnischen Musik im 19. Jahrhundert aufgebaut hat. Es ragte in seinen Auswirkungen bis in die jüngste Vergangenheit hinein und gilt auch als eines der vielen Beispiele an unvermögender schöpferischer Eigenkraft des polnischen Volkstums. Und Elsner ist dabei in seinem Herzen immer ein Deutscher geblieben. Die gegnerischen Angriffe beweisen das zur Genüge entgegen allen Versuchen der polnischen Musikgeschichtsschreibung, Elsners polnische Gesinnung zu konstruieren. Der polnische Chauvinismus hat es ihm sicherlich nicht leicht gemacht. Als Berichterstatter der „Allgemeinen musikalischen Zeitung" in Leipzig beklagt er sich einmal bitter: „Von dem hiesigen Musikleben will ich schweigen, ich muß es, denn der reizbare Polonismus beurteilt die Deutschen zuungunsten der Polen, zum Beispiel Hummel wird nicht beachtet, dagegen wird die Szymanowska über Maßen gelobt." Er mußte seine Berichte über das polnische Musikleben, die sich sehr kritisch mit den Zuständen auseinandersetzten, einstellen.

Trotzdem ist der Ruf Elsners in Warschau bis an sein Lebensende groß und unberührt geblieben. Man erkannte schon zu seinen Lebzeiten an, daß er der Mann ist, „dem Polen seine Musik verdankt" und daß „sein Name unzertrennlich mit der polnischen Musik verknüpft ist und ewig mit ihr leben wird". Der Leipziger Musikkritiker Truhn schrieb nach seinem Besuch in Warschau im Jahre 1841 über Elsner in der „Neuen Zeitschrift für Musik": „Die erste musikalische Person der Stadt Warschau ist noch immer der alte jünglingsmuntere Joseph Elsner, ein ebenso liebens- als wahrhaft verehrungswürdiger Altmeister unserer Kunst. Man trifft schwerlich heutzutage einen namhaften polnischen Tonkünstler, der nicht bei Herrn Elsner Komposition studiert hätte, und er liebt alle seine Schüler, und alle sprechen mit Begeisterung von ihm. — Das war Elsner, der Stammvater der neueren polnischen Musik, der Lehrer Chopins, der feine Erkenner und Lenker origineller Talente."

Elsner starb am 18. April 1854 in Warschau.

Der Schutz des musikalischen Einfalls

Von Julius Kopsch, Berlin

Der Verfasser unseres Aufsatzes, Dr. Julius Kopsch, hat sich als Jurist und Musiker seit Jahren um das musikalische Urheberrecht theoretisch und praktisch bemüht. Als einer der angesehensten Spezialisten nimmt er nachstehend zu dem aktuellen Thema Stellung.
Die Schriftleitung.

I.

Vom technischen und vom künstlerischen Einfall

Hat jemand einen technischen Einfall, der eine gewerbliche Verwertung gestattet und wirklich neu ist, so kann er sich darauf, nach Erfüllung gewisser Formalitäten, ein Patent erteilen lassen. Das Reichspatent registriert den Einfall, und der Einfall wird nun derart geschützt, daß niemand außer dem Erfinder während der Patentschutzfrist von

18 Jahren ihn benutzen noch verwerten darf, es sei denn, daß der Erfinder die Erlaubnis dazu erteilt.

Wer einen musikalischen Einfall hat, würde sich vergeblich nach einer ähnlichen Einrichtung umsehen, bei der er seinen „Einfall“, und sei er noch so neu, anmelden und unter sichern Schutz bringen könnte. Der Urheber des musikalischen Einfalls muß seinen Schutz im Urheberrecht suchen, das den Schutz von Geisteswerken, insbesondere auch den Schutz von Werken der Tonkunst zum Gegenstand hat. Auch derjenige, welchem die genauen Begriffsbestimmungen der Rechtssprache nicht vertraut sind, wird sich ohne weiteres darüber klar sein, daß die Bezeichnung „Werk der Tonkunst“ grundsätzlich etwas Fertiges, Abgerundetes und Geschlossenes voraussetzt, demgegenüber der musikalische „Einfall“ zunächst aber noch etwas Unfertiges darstellt. Von „Werk“ spricht auch der Musiker im allgemeinen erst dann, wenn durch die kompositorische Arbeit die innern Kräfte des musikalischen „Einfalls“ zur Entwicklung gelangten und mit ihrer Hilfe ein Ganzes, eben das „Werk“, gestaltet worden ist.

Während also für die Technik völlig klargestellt ist, daß ein winziger Einfall, ein einziges Rädchen, ein kleiner Hebel, eine eigenartige Verbindung, eine besondere Schaltung im Gefüge einer großen Maschine genügt, um den Anspruch auf Patentschutz zu begründen, bleibt es für das Gebiet der Kunst eine offene Frage, wieweit der auf das Geisteswerk gerichtete Urheberrechtsschutz auch den bloßen Einfall zu schützen vermag.

Zwischen dem technischen Einfall und dem künstlerischen Einfall besteht offenbar ein tieferer Unterschied, als es der oberflächlichen Betrachtung zunächst erscheinen mag. Für die Technik genügt es, daß der Einfall materiell neu ist, d. h. vorher noch nicht bekannt war. Die Prüfung, ob dies der Fall ist, nimmt das Reichspatentamt von Amts wegen vor. Wird der Einfall als neu befunden, so schützt ihn die Patenterteilung derart, daß, wenn ein anderer Erfinder aus sich heraus denselben Einfall hätte — was in der Technik gar nicht selten vorkommt —, dennoch nur der mit dem Patent bereits versehene Einfall als geschützt anerkannt wird.

In der Kunst und vollends in der Musik aber ist es undenkbar, in dieser Art vorzugehen. Zwar in den USA. hat man ein Copyright-Register eingerichtet und die Eintragung in dieses Register zur Voraussetzung des Urheberrechtsschutzes gemacht. In Deutschland aber und in andern Ländern, die sich durch die Berner Übereinkunft zum gegenseitigen Schutze ihrer Urheberrechte verpflichtet haben, wird der Urheberrechtsschutz ohne alle Formalitäten gewährt. Er entsteht ohne weiteres im Augenblick der geistigen Schöpfung. Wer wollte auch die Millionen von musikalischen „Einfällen“, die im Laufe der Musikgeschichte hervorgebracht worden sind, in einem Verzeichnis festhalten, damit die wirkliche Neuheit eines Einfalls dargetan werden könnte, und wohin würde es führen, wenn eine bestimmte Notenfolge, die jemand, zunächst mit Recht, als seinen musikalischen „Einfall“ bezeichnet und ins Register hat eintragen lassen, für eine längere Zeitperiode nur durch ihn allein benutzt werden dürfte! Die Komponisten müßten, um rechtmäßig komponieren zu können, statt ihr eigenes inneres Klingen zu offenbaren, zunächst einmal die unzähligen registrierten Tonfolgen sich einprägen, die sie nicht verwenden dürfen. Wohlgemerkt, ein solches Register von musikalischen Einfällen, wie die Patentrolle des Reichspatentamtes ein Verzeichnis der technischen Einfälle darstellt, gibt es nicht und wird es wohl niemals geben. Auch das amerikanische Copyright-Register umfaßt nicht einzelne musikalische Einfälle, sondern nur abgeschlossene Werke. Auch hat es nicht die materiell durchgreifende Wirkung wie eine Patentrolle, wo der patentierte Einfall im Umfang des Patentschutzes kein anderes Leben duldet.

Aus dieser Klarstellung könnte fast geschlossen werden, daß der musikalische „Einfall“ überhaupt eines Rechtsschutzes nicht fähig wäre und nur die fertige Komposition als Ganzes („Werk“) durch das Urheberrecht geschützt würde. Ein solcher Rückschluß wird gerade diejenigen beunruhigen, die durch Hans Pfitzners mutige Kampfschrift: „Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz“ (1920) und durch seine spätern Auslassungen zum gleichen Thema[1]) darüber belehrt worden sind, welche entscheidende Bedeutung dem musikalischen „Einfall“ beim Komponieren zukommt. Es ist unerläßlich, daß sich die heutige Musikergeneration mit diesen Grundfragen ernsthaft beschäftigt und auseinandersetzt. Denn das, was für die Juristen wissenschaftliche Theorie sein mag, ist für den heute lebenden Musiker tägliche Praxis und die seine moralische und materielle Existenz beherrschende Wirklichkeit.

Aus diesem Grunde sei die Behandlung der im Thema bezeichneten Sonderfrage: „Der Schutz des musikalischen Einfalls“ für einen Augenblick unterbrochen, um durch eine Rückschau allgemeineren Charakters sichere Ausgangspunkte für ihre Beantwortung zu finden.

II.

Vom Wesen und Werden des Urheberrechts

Bis zum Umbruch des Denkens durch die nationalsozialistische Revolution hat in der Auffassung vom

---

[1]) Ich erinnere an seinen Vortrag im Kreise des Studentenringes der NS.-Kulturgemeinde im Mai 1936.

Wesen des Urheberrechts eine empfindliche Unsicherheit geherrscht. Es ist hier nicht der Raum, um die verschiedenen Lehrmeinungen, die sich gegenseitig bekämpften, darzulegen. Es genügt vielleicht, auf die historischen Ursachen der Verwirrung hinzuweisen.

Woher stammt das Urheberrecht?

Man sagt, das Urheberrecht sei junges Recht. In der Tat findet man in den Gesetzbüchern des Altertums und des Mittelalters kaum eine Spur davon. Und doch hat es ein Urheberrecht als moralisches und soziales Recht des Künstlers, der schöne und erhabene Werke schafft, damit das Volk sein bestes Wesen darin erkennt und immer neu erlebt, zu allen Zeiten der menschlichen Kultur gegeben. Die enge Verbundenheit des schöpferischen Künstlers mit dem Volke sicherte ihm Achtung und Ehre — heute würden wir sagen: seine rechtlich-soziale Existenz — auch ohne geschriebenes Gesetz. Der Künstler war, wie es in einem Schillerschen Gedichte heißt, noch „der Sänger, der mit dem lebenden Wort horchende Völker entzückt", der „Glückliche, dem in des Volkes Stimme noch hell zurücktönt die Seele des Lieds".

Dieses schöne Bild änderte sich, als technische Hilfsmittel eingeschaltet wurden, um des Künstlers Werk mitzuteilen und zu verbreiten und dadurch die ursprüngliche unmittelbare Beziehung vom Künstler zum Volk und vom Volk zum Künstler sich lockerte. Es ist bekannt, daß die entscheidende Wendung durch die Erfindung des Buchdrucks eintrat, die es ermöglichte, Geisteswerke in Tausenden und Millionen von Exemplaren zu vervielfältigen. Von diesem Zeitpunkt ab wurde dringend ein gesetzlicher Schutz gefordert, ein Schutz, dazu bestimmt, den Unternehmer des Drucks dagegen zu schützen, daß das von ihm herausgebrachte Werk durch einen andern nachgedruckt werde. Dieser Schutz wurde von Staats wegen in den Druckerprivilegien gewährt, die den Beginn der äußeren Entwicklung des Urheberrechts darstellen. Es ist durchaus beachtlich, daß die Schutzmaßnahmen — die einzeln gewährten patentähnlichen Privilegien wurden später durch allgemeine gesetzliche Nachdruckverbote ersetzt — das natürliche Recht des schaffenden Künstlers, seine Leistung für die Volksgemeinschaft, in keiner Weise in Betracht ziehen; der Schutz gilt dem Druckunternehmen, dem Verlagsgeschäft. Nur mittelbar, insofern, als er den Rohstoff, das Werk, zu liefern hat, kann der Künstler davon Nutzen ziehen. Die Vorstellung vom Schutze des Verlagsmonopols hat noch bis zum Ende des 19. Jahrhunderts die gesetzliche und tatsächliche Gestalt des Urheberrechtes vollständig beherrscht. Sie wurde dadurch begünstigt, daß jahrhundertelang der Druck das einzige technische Hilfsmittel zur Verbreitung von Geisteswerken bildete.

Es war eine revolutionäre Tat, als vor 40 Jahren die deutschen Komponisten unter Führung von Richard Strauß und Friedrich Rösch, dem genialen Organisator, sich in der Genossenschaft deutscher Tonsetzer zusammenschlossen und das Urheberrecht für sich, die Urheber, verlangten. Sie erreichten als erstes die vorbehaltlose Anerkennung des musikalischen Aufführungsrechtes, das heute für viele Komponisten die Hauptgrundlage ihrer wirtschaftlichen Existenz geworden ist. Zwar war dieses Recht schon im alten Urheberrechtsgesetz vom 11. Juni 1870 angeführt, es wurde aber nur wirksam, wenn auf den gedruckten Exemplaren der Vermerk: „Aufführungsrecht vorbehalten" angebracht war. Soweit ging die Abhängigkeit des Urheberrechts vom Verlagsschutz!

Dieser erste, entscheidende Erfolg im Sinne des wahren Urheberrechts war — dies ist von grundsätzlicher Bedeutung — auf sozialer Grundlage erkämpft worden. Denn das musikalische Aufführungsrecht, wiewohl als Recht des einzelnen Komponisten erscheinend, wurde doch von vornherein durch die Genossenschaft deutscher Tonsetzer und wird jetzt durch die Stagma gemeinschaftlich für alle Komponisten und nach kulturellen und sozialen Gesichtspunkten wahrgenommen.

Nicht anders ist es mit den neuen Erscheinungsformen des Urheberrechtes, die durch die modernen Erfindungen des Rundfunks, des Films und der Schallplatte bedingt wurden. Daß auch hierbei zunächst gegen die alten Vorstellungen vom allbeherrschenden Verlagsschutz gekämpft werden mußte, war unvermeidlich. Diese Auseinandersetzungen haben aber die Klärung im Grundsätzlichen wesentlich gefördert. Wie die Zeit für die großen politischen Entscheidungen im Sinne des Nationalsozialismus reif geworden ist, so erreicht auch die Entwicklung zum wahren Urheberrecht in der nationalsozialistischen Gesetzgebung ihr Ziel.

Mit der Errichtung der Stagma und den dazu gegebenen Anordnungen ist zunächst einmal der frühere organisatorische Wirrwarr beseitigt und ein positives soziales Verhältnis zwischen Komponist, Textdichter und Verleger geschaffen worden. Das neue nationalsozialistische Urheberrechtsgesetz ist zwar noch nicht erlassen, wohl aber hat der zuständige Ausschuß der Akademie für deutsches Recht, der mit den Vorarbeiten für dieses Gesetz beauftragt war, diese abgeschlossen und seine Vorschläge in einer Schrift: „Die Neugestaltung des deutschen Urheberrechts" (1939 bei J. Schweitzer, Berlin und München) veröffentlicht. Wir befinden uns also an der Schwelle der neuen nationalsozialistischen Rechtsordnung für das Gebiet des Urheberrechts. Aus ihrem Geiste wird auch die Frage nach dem Schutze des musikalischen Einfalls zu beantworten sein.

III.
Der musikalische Einfall ist am Wirken des Schöpfers zu ermessen

Dieser Geist ist **sozial**. Das nationalsozialistische Urheberrecht erkennt den schaffenden Künstler als Glied der Volksgemeinschaft. Sein Werk wird nicht als Ware gewürdigt, deren Umsatzwert durch das Gesetz garantiert werden soll, sondern als **Leistung** für die Gemeinschaft. In des Künstlers **Werk** wird sein **Wirken** geschützt. Darum ist auch **der musikalische Einfall aus dem Wirken des Künstlers zu verstehen und zu beurteilen.**

Es ist in der Tat ein Unding, bei einem musikalischen Einfall nur die Noten an sich zu bewerten, ohne den Komponisten und die Art und Bedeutung seiner Arbeiten im allgemeinen zu beachten. Was ist überhaupt ein musikalischer Einfall? Eine Melodie, ein Thema, ein Motiv, eine interessante Harmonie, eine eigenartige Stimmführung, ein zündender Rhythmus, eine musikalische Form? Jeder Komponist, der einen Einfall hat — und unzweifelhaft beginnt alles Komponieren mit dem musikalischen Einfall —, wird seinen Einfall vorweisen und sagen: „Hier, das ist ein Einfall." Richtiger würde er sagen: das ist **mein** Einfall. Denn andere Komponisten könnten kommen und behaupten: „Dieser Einfall ist nicht dein Einfall, sondern meiner, oder einer von Haydn oder auch von Johann Strauß" oder gar: „Dieser Einfall ist überhaupt kein Einfall."

Gewiß bietet die **ästhetische** Betrachtungsweise beachtliche Möglichkeiten, das „Mein" und „Dein" in solchen urheberrechtlichen Streitfällen zu unterscheiden. Es kann nichts dagegen gesagt werden, wenn die Rechtsgelehrten Begriffe der Ästhetik, wie „Idee" und „Form", herangezogen und erklärt haben, beim künstlerischen Schaffen sei die „Idee" noch nichts, ebensowenig wie die „Form" für sich allein; erst wenn die „Idee" in eine „Form" gebracht oder die „Form" mit einer „Idee" erfüllt sei, entstehe das „Werk", das durch das Urheberrecht geschützt werde. Für die Musik — nicht aber ohne weiteres für die Dichtkunst und den Film — ergibt sich daraus die zweifellos richtige Feststellung, daß die bloße Planung eines musikalischen Werks, z. B. der Gedanke, ein viersätziges Divertimento für zwei Posaunen, zwei Trompeten und vier Saxophone in einer bestimmten Art des Aufbaus zu schreiben, noch nicht geschützt ist in dem Sinne, daß kein anderer Komponist ein derartiges Stück schreiben dürfte. Also **Noten**, eine Folge von Noten, sind das mindeste, was zu einem musikalischen Einfall, der geschützt werden könnte, gehört, wobei es gleichgültig ist, ob diese Notenfolge durch Schrift, Vorsingen, Vorspielen, durch eine Schallplattenaufnahme oder sonstwie erkennbar festgehalten worden ist. Nun aber versagt auch die ästhetische Grenzziehung: **wieviel** Noten der musikalische Einfall haben muß, damit das Urheberrecht ihn deckt, darüber verlautet nichts. Auch der Gesetzentwurf, der von der Akademie für deutsches Recht veröffentlicht worden ist, spricht nur von „Werken", die geschützt werden, mit der bedeutungsvollen Zufügung, daß das Werk als Ganzes und **in seinen Teilen** den Schutz genießt. Hierdurch ist wenigstens klargestellt, daß nicht nur das vollständige, abgeschlossene Werk mit dem Schutze bedacht ist. Gewiß kann der musikalische Einfall als Teil des Werkes oder, solange das Werk nicht ausgeführt ist, selber als Werk angesehen werden; völlig ungewiß aber ist, ob zwei Noten oder mindestens zehn oder fünfzig oder hundert und mehr dafür nötig sind. Die unter Musikern öfters verbreitete Meinung, eine Folge von vier Takten stelle das Mindestmaß dar, um den urheberrechtlichen Schutz zu begründen — so daß eine kürzere Folge urheberrechtlich nicht geschützt wäre —, fand schon in dem alten Urheberrechtsgesetz keine Stütze. Für das nationalsozialistische Urheberrechtsgesetz kann eine derartige mechanische Abgrenzung nicht in Betracht kommen, ganz abgesehen von dem Umstand, daß durch einfaches Versetzen der Taktstriche vier Takte leicht zu zwei oder gar nur einem Takt umgeformt werden können.

Eine besondere Erwähnung verdient der Begriff „**Melodie**". Merkwürdigerweise hat nämlich eine Vorschrift des alten Urheberrechtes bestimmt, daß eine Melodie nicht „erkennbar entnommen und einer neuen Arbeit zugrunde gelegt werden" dürfe. (Diese Bestimmung verhinderte bekanntlich, daß ein Komponist über eine noch geschützte Melodie ein Variationenwerk schrieb, sogar in der Art, daß ein Komponist nicht einmal seine eigenen Melodien, wenn sie verlagsmäßig veröffentlicht waren, benutzen durfte.) Dieses Verbot, das mit dem Schutze des „musikalischen Einfalls" nichts zu tun hat, widerspricht dem allgemeinen Grundsatz des freien Schaffens, der dem echten Schöpfer alle Möglichkeiten, auch die der freien schöpferischen Benutzung fremder Geistesleistung offenhält. Es ist in der alten Vorstellungswelt, in der das Urheberrecht zunächst dem Verlagsschutz zu dienen hat, entstanden und kann im nationalsozialistischen Urheberrecht keinen Raum mehr finden. Dies bedeutet keinesfalls, daß nunmehr die Auchkomponisten sich hemmungslos auf das Melodiengut anderer stürzen und dieses nach ihrem Belieben auswerten dürfen. Im Gegenteil: das **soziale Prinzip**, von dem das nationalsozialistische Urheberrecht beherrscht ist, trifft den unecht Schaffenden, den Ausbeuter, ebenso schwer wie es dem echt Schaffenden durch Befreiung von materiellen Fesseln seine Aufgabe erleichtert. Es ist aufschlußreich, daß der schon erwähnte, in der Akademie für deutsches Recht ausgearbeitete Gesetzentwurf den Begriff „Werk" mit dem der **Persönlich-**

keit verbindet in der Weise, daß nur Schöpfungen von eigenpersönlichem Gepräge unter den Schutz des Gesetzes gestellt werden. („Eigenpersönlich" besagt viel mehr als die Bezeichnung „eigentümlich", welches in der Tat weiter nichts bedeutet, als daß sich das Werk von andern unterscheidet.) Im Werke wird das Wirken der Persönlichkeit gewertet und diesem Werte entsprechend geschützt. Dieser Grundsatz des nationalsozialistischen Urheberrechts bietet auch die Lösung auf die Frage nach dem Schutze des „musikalischen Einfalls".

Wir wissen, mit welcher Freiheit etwa Bach und Händel Stücke fremder Komponisten ihren eigenen Werken einverleibt haben. Nicht der Gebrauch der damaligen Zeit, vielmehr die ungeheure Größe ihrer eigenen schöpferischen Leistung rechtfertigt solches Handeln. Wie töricht wäre es, Mozart wegen der Verwendung eines von Clementi stammenden thematischen Einfalls für das Allegro der Zauberflöten-Ouvertüre zu tadeln. Wer wollte einem Beethoven, einem Schubert, einem Richard Wagner und Johannes Brahms nachspüren, um sie bei einer rechtswidrigen Verwendung fremder Musik zu ertappen! Wenn, um ein Beispiel aus der Gegenwart anzuführen, auf die unverkennbare Ähnlichkeit des bekannten Walzers im „Rosenkavalier" von Richard Strauß mit dem Dynamiden-Walzer von Joseph Strauß hingewiesen wird, so wäre es doch absonderlich, deswegen Richard Strauß eines Plagiats zu zeihen, auch wenn er das andere Stück gekannt und bewußt benutzt haben sollte. Das große Wirken verlangt auch einen großen Maßstab. Das schöpferische Genie darf nicht durch kleinliches Recht eingeengt werden. Daneben aber gibt es ein kleines Schaffen, bei dem es sich nicht um Offenbarungen des schöpferischen Genies, vielmehr um Befriedigung des Alltagsbedarfes der breiten Massen handelt. Die Tanz- und Filmschlager, die zu Tausenden produziert und in einer ungeheuren Menge konsumiert werden, sind fast alle nach einem bestimmten, von der jeweiligen Mode abhängigen Schema gearbeitet, das der Phantasie wenig Raum zur Betätigung läßt. Der Erfolg solcher Gebrauchsware hängt meist von wenigen Noten ab, die den „musikalischen Einfall" bilden, einer bestimmten kurzen Wendung, die leicht im Ohr haften bleibt, weil sie, oftmals in Verbindung mit einem bezeichnenden Text, einer im Publikum vorhandenen Stimmung Rechnung trägt. Bei diesen Erzeugnissen liegen durchaus andere soziale Bedingungen vor als bei den Schöpfungen der großen ernsten Musik. Hier muß das Recht kleinlich sein und mit aller Schärfe angewandt werden. Denn wenn auf diesem Gebiete der leichten Unterhaltungsmusik der gute Einfall eines Komponisten von einem andern benutzt und zu einem neuen Stück verarbeitet wird, so liegt kaum jemals eine schöpferische Tätigkeit, sondern, populär gesprochen, geistiger Diebstahl vor, den das nationalsozialistische Urheberrecht keinesfalls zuläßt.

Das frühere, von liberalistisch-materiellem Geiste beherrschte Urheberrecht konnte seine Aufgabe nicht erfüllen, weil es das „Werk" von der Persönlichkeit des Schöpfers getrennt und als eine Sache behandelt hat, während doch in Wahrheit das Wirken des Schaffenden die Bedeutung und den Wert seines Werkes ausmacht. Das nationalsozialistische Urheberrecht ist echtes Urheberrecht, weil es sozial ist, indem es von der Leistung des Urhebers ausgeht. Darum gibt es auch für das Urheberrecht keinen „musikalischen Einfall" schlechthin, der eine Folge von soundso viel Noten oder Takten umfaßt und darum geschützt wird, sondern: der musikalische Einfall ist am Wirken des Schöpfers zu ermessen; dieses Wirken bestimmt auch Art und Maß des Schutzes.

IV.

Eine Anregung für die Stagma

In diesem Zusammenhange ist es vielleicht angebracht, davon zu sprechen, wie dieses hohe Prinzip des nationalsozialistischen Urheberrechts auch für die Lösung gewisser Fragen angewandt werden kann, die im organisatorischen Rahmen ihre Regelung finden müssen. Die Stagma hat mit gutem Grund in ihrem Verteilungsplan die „Bearbeitung" eines fremden Werkes erheblich geringer bewertet als das selbständige Werk. Im allgemeinen trifft es unstreitig zu, daß die „Bearbeitung" als schöpferische Leistung dem eigengewachsenen Werke nachsteht. Zwischen Bearbeitung im einen und Bearbeitung im andern Falle besteht aber ein gewaltiger Unterschied. Wenn jemand ein Klavierstück, wie die „Träumerei" von Schumann für Violine und Klavier einrichtet, so ist dies schon eine Bearbeitung, wenn sie auch nur eine minimale Leistung erfordert. Ein wenig mehr leistet der, welcher etwa einen Streichersatz für ein Blasorchester um-, also bearbeitet. Jede Variation und jede musikalische Durchführung stellt eine Bearbeitung dar, und an der äußersten Grenze, wo schon das selbständige neue Werk sichtbar wird, liegen jene Bearbeitungen, wie etwa die Haydn-Variationen von Brahms, bei denen das bearbeitete Werk nur als Ausgangspunkt für freies Schaffen dient.

Um eine gerechte Abstufung innerhalb des Bearbeitungsbegriffs durchzuführen, hat die Stagma einen mit dieser schwierigen Aufgabe betrauten Ausschuß eingesetzt, der eine recht nützliche Arbeit verrichtet. Soweit sich dies von außen erkennen läßt, erachtet dieser Ausschuß es für ein wesentliches Unterscheidungsmerkmal im Sinne einer höheren oder niederen Bewertung, ob bei der Bearbeitung die benutzte „Melodie" verändert oder

nicht verändert worden ist. Diese Art der Abgrenzung birgt aber gewisse Gefahren in sich, die nicht übersehen werden dürfen. Unter Umständen ist es viel leichter, eine übernommene Melodie zu zerstückeln, rhythmisch und harmonisch aufzulösen und mit eigenen Zutaten auszustatten, als sie in ihrer Reinheit zu erhalten und dennoch etwas Persönliches, Schöpferisches damit auszudrücken. Johann Sebastian Bach hat in der Matthäus-Passion durch die immer ausdrucksvoller gestaltete Harmonisierung der gleichen, unverändert gelassenen Choralmelodie in der Folge: „Befiehl Du Deine Wege" — „O Haupt voll Blut und Wunden" — „Wenn ich einmal soll scheiden" — die stärkste und erhabenste Wirkung erzielt. Wer wollte es wagen, dieser schöpferischen Leistung den höchsten Rang abzuerkennen? Es empfiehlt sich darum nicht, die Veränderung oder Nichtveränderung der benutzten Melodie für ausschlaggebend bei der Bewertung von Bearbeitungen anzusehen. Im musikalischen Satz, in der Führung der Stimmen, aber auch in der Art der vokalen oder instrumentalen Gestaltung können „musikalische Einfälle" von überzeugender Kraft wirksam werden, die bei der Bewertung durch die Stagma volle Berücksichtigung verdienen. Selbst wenn bei derartigen Leistungen noch eine geringe Abhängigkeit vom benutzten Werk festzustellen wäre, so sollte man doch für Bearbeitungen mit schöpferischem Eigenwert eine besondere Kategorie einrichten, die sie gegenüber den nur für den Gebrauch hergestellten Bearbeitungen günstiger stellt.

V.

Schluß

Eine Erstarrung der Begriffe bei der organisatorischen Behandlung würde sich mit dem sozialen Geist des nationalsozialistischen Urheberrechts nicht vertragen. Das nationalsozialistische Urheberrecht schützt die schöpferischen Kräfte, wo immer und in welcher Art auch immer sie wirksam werden. Dies zu wissen und danach zu handeln ist für niemanden wichtiger als für die deutschen Komponisten selber. Das Urheberrecht ist kein Juristenkram, keine Geheimwissenschaft, wovon der Künstler sich vorsichtig zurückziehen muß, sondern das Lebensrecht des schaffenden Musikers. Es mit Leben zu erfüllen — das ist unsere Aufgabe!

Tonmeisteraufgaben

Der neue Typ des Tonmeisters — Klangstile, Musikräume — Musikübertragungen

Von Kurt Rasch, Berlin

Der Aufsatz ist eine Überarbeitung eines Vortrages, der auf der Tagung der Fachschaft Komponisten im Rahmen der Düsseldorfer Reichsmusiktage 1939 gehalten wurde. Der als Komponist bekannte Verfasser ist Tonmeister des Deutschlandsenders.

I.

Man überlege einmal, was alles an verwickelten technischen und elektroakustischen Vorgängen notwendig ist, um ein möglichst vollkommenes Klangbild dem Hörer zu übermitteln: Künstler musizieren, sie singen oder spielen, ein großes Orchester erklingt — dies alles soll auf kompliziertem technischen Wege zu Ihnen durch den Lautsprecher gebracht werden. Wir könnten drei Etappen feststellen:

1. Das Kunstwerk an sich vor dem Mikrofon, lebendig gestaltet durch den Interpreten,
2. die Umwandlung und die Übertragung durch die Technik,
3. das durch den Lautsprecher wiedergegebene Kunstwerk.

Es wird einleuchten, daß diese dritte Etappe nur dann der ersten weitgehend angenähert werden kann, wenn die zweite, also die Umwandlungsetappe, nur denen anvertraut wird, die von Haus aus Künstler sind und die es außerdem gelernt haben, mit den technischen Mitteln der Übertragung zu spielen. — Und das ist das Amt des Tonmeisters! Er allein trägt die akustische Verantwortung. Ich darf bemerken, daß es absolut bestimmende Kriterien für die Eignung zum Tonmeister noch nicht gibt, wenn es auch feststeht, daß dieser neue Typ eines Tonmeister über eine universelle Bildung in musikalischer und literarischer Beziehung verfügen muß und auch ausreichender Kenntnisse auf technischem Gebiete bedarf, um wirklich als „künstlerisches Gewissen" maßgebend formend eingreifen zu können. Es ist eine gegebene Tatsache, daß er häufig mit Künstlern von hohem Rang zusammenarbeiten und bei ihnen die für die Güte der Übertragung notwendigen Maßnahmen autoritär durchsetzen muß. Da können es nur in der Öffentlichkeit anerkannte Leistung auf künstlerischem Gebiet, ein gut fundiertes Wissen und besondere persönliche Charaktereigenschaften sein, die ihm seine Arbeitsrechte sichern. Von nicht geringem Wert sind dabei auch pädagogische Fähigkeiten. Es bedeutet ja für den Künstler unsagbar viel, wenn ihm gleich in der Mikrofonprobe ein Mensch begegnet, der sein Programm kennt und sich selbst vorbereitet hat, der dem Künstler als Gleichgesinnter erscheint und mit ihm empfinden kann, weil er selbst mitten in der Kunst steht und täglich um sie ringt. Nun wird man es verstehen,

wenn ich behaupte, daß die Tätigkeit des Tonmeisters eine künstlerische ist und zu bleiben hat. Der Tonmeister soll nicht ein Nur-Techniker sein, der etwas von Musik versteht, sondern ein Musiker, ein Künstler, der das technische Instrument der Übertragung zu spielen gelernt hat. Das Technische muß ihm nur Mittel zum Zweck sein, und weil das eine Funktion des Verstandes ist, darum ist es erlernbar. Den musikalischen, den künstlerischen Sinn aber als die eigentliche Begabung, den muß er von Natur aus haben.

Die Tätigkeit des Tonmeisters gilt in erster Linie der akustischen Vorbereitung musikalischer Sendungen oder Aufnahmen. In den Mikrofonproben (die wichtiger sind als man vielfach annimmt) trifft er die vorbereitenden Maßnahmen. Er bestimmt je nach Art und Charakter der Musiksendung die Auswahl des Senderaumes, er macht die Vorschläge für eine günstige Aufstellung des Klangkörpers, er bestimmt Anordnung und Typ des Mikrofons. Es versteht sich von selbst, daß er keine Note unkontrolliert über den Sender oder auf die Schallplatte gehen läßt.

Ganz große sinfonische Sendungen bedürfen einer notwendigen elektrischen Regelung nach Angaben des Tonmeisters. Dabei handelt es sich nicht etwa um eine mechanische Einhaltung der zulässigen Grenzen, sondern um eine künstlerisch vertretbare Anpassung, also um eine hochkünstlerische Aussteuerung. Besonders schwierig sind Außenübertragungen, weil es da gilt, in kurzer Zeit die Grundlagen für eine einwandfreie Übertragung zu gewinnen. Viel Reiz besitzen Übertragungen aus Opernhäusern, die auch beim Publikum sehr beliebt sind.

Das Kernstück unserer Arbeit jedoch bildet die Erziehung zum „richtigen Hören". „Die Homogenität eines Kunstwerkes ist so vollkommen und von ihrem Schöpfer in dieser Vollkommenheit so beabsichtigt, daß unter keinen Umständen diese ‚prästabilierte Harmonie' bei der Übertragung verlorengehen darf. Denn die höchste Ehrfurcht vor dem Kunstwerk ist nicht nur Gebot für den Interpreten, für den Künstler oder Dirigenten, sondern auch für den Tonmeister." Diese „prästabilierte Harmonie" eines Kunstwerkes kann aber nur dann erreicht werden, wenn die „Umwelt des Klanges", also das „Milieu des Klanges" nicht nur gut, sondern auch richtig gewählt wird. Es muß in diesem Zusammenhang offen ausgesprochen werden, daß unser Musikleben raumfremd geworden ist. Der hervorragende Anteil des Räumlichen beim Zustandekommen eines als richtig empfundenen Klangbildes steht außer allem Zweifel und wird durch die Musikgeschichte tausendfältig bewiesen. Das macht noch einige grundsätzliche Bemerkungen über Klangstile und Musikräume notwendig. Dies geschieht in der festen Überzeugung, daß die richtige und gerechte Bewertung der nun einmal gegebenen und erwiesenen Tatsachen eine neue und zweifellos segensreiche Entwicklung einleiten kann, wenn man wirklich den hohen Anforderungen der musikalischen Kunst gerecht werden und ihrem Hörerkreis einen vollkommenen Dienst erweisen will.

II.

Musik ist ein klanglicher Vorgang, der sich als solcher zweifellos in der Ebene des Akustischen erfüllt. Stilistisch betrachtet müssen wir in jeder Musik den geistigen Gehalt einer Zeit in sinnlich wahrnehmbarer Form erkennen. Jene Ganzheitsauffassung der musikalischen Zeitstile und Kulturkreise bestimmt mithin auch die Grundfragen des musikalischen Hörens und Empfindens einer Zeit (Schering[1]). Die entwicklungsgeschichtliche Betrachtung des Instrumentariums der alten und des Orchesters der neueren Zeit, der Besetzung und Gruppierung der Klangkörper und die Darstellung der kausalen Beziehungen zwischen all diesem und den akustischen Eigenarten der Musikräume bestätigt dies und ergibt wichtige Erkenntnisse über die Klangstile der Musik. Der klassische Mensch z. B., ein reiner Tektoniker, gibt sich mit vollen Sinnen der sinnlichen Erscheinungswelt hin, um sie nach seinem Bild umzuprägen. Er bedurfte, um religiös und feierlich gestimmt zu werden, nur der Raumklarheit. Wenn man nun aber vom Pantheon in eine gotische Kathedrale wechselt, dann wird es deutlich, wie sehr entgegen dem klassischen Menschen der G o t i k e r ein reiner Innenraumgestalter ist. Ihm ist der Raum Ausgangspunkt der bau- und musikkünstlerischen Gestaltung, Ausdruck und Sinnenerlebnis zugleich. Die g o t i s c h e Musik zeigt, dem völlig entsprechend, eine Hinneigung zum Ideal des gespaltenen und hellen Klanges. Musikgut ist das Motet; das Instrumentarium verzeichnet Knieviole, Organistrum, Syrinx, Schellentrommel, Portativorgel, Armviole, Harfe, kleines und großes Glockenspiel. Der Klang stellt ein Nebeneinander von zarten, rauhen, näselnden, schnarrenden und rasselnden Klängen dar. Diese unruhige und auseinanderstrebende Wirkung entspricht dem wechselhaften Linienspiel und der verwirrenden und aufstrebenden Anhäufung der Formen und Motive der Gotik.

In großen Zügen gesehen kann man die M u s i k d e r R e n a i s s a n c e als eine Hinneigung zum Ideal der Klangverschmelzung bezeichnen. Musikgut dieser Zeit sind die Motette und das Madrigal. Mit dem Violenquintett wird nunmehr in wachsen-

[1]) A. Schering: Musikhören und Musikempfinden im Mittelalter. (Jahrbuch Peters 1921.) Historische und nationale Klangstile. (Jahrbuch Peters 1927.) Musikalische Analyse und Wertidee. (Jahrbuch Peters 1929.)

dem Maße das tiefere Tongebiet betreten. Der milde, gedeckte und mattsilberne Ton der Gambe und der zu höchster Blüte gelangte a-cappella-Stil stimmt mit seinem In- und Miteinanderschwingen klarer Linien und seinem harmonischen dunklen Vollklang feierlich und andächtig.

Das Barock neigt im Baustil zum sinnbetörenden Rausch und prahlerischen Pathos. Die Barockmusik wird denn auch gekennzeichnet durch eine Sucht nach dem Außergewöhnlichen, durch eine Neigung zum Brillanten als auch zum Monumentalen. Das vor 1600 sich erhebende Passegierwesen, das Instrumentalvirtuosentum und, in Verbindung damit, das mehr und mehr aufkommende „Tempo rubato" hatten einen rein akustischen Sinn. Es entwickelte sich der konzertierende Stil und zum Ausgang des 16. Jahrhunderts der typische helle Spaltklang, wie wir ihn bei Schütz, Bach und Händel als deren Vollendern finden. Zugleich beginnen auch subjektive Regungen in künstlerischen Äußerungen wach zu werden. Das Instrumentarium verzeichnet die Barockorgel und das bereits zu orgelähnlichem Reichtum der Klangfarben entwickelte Cembalo, weiter die Laute, Theorbe, Chitarrone und Lyra.

Mit der Ausbildung des „Concerto grosso" (1680) zeigen sich die Anfänge der Orchesterdynamik. Um 1745 verrät die Mannheimer Orchesterschule als Anzeichen einer Stilwandlung stärkere Gegensätze in Thematik und Dynamik, wachsende Empfindsamkeit und, damit verbunden, eine neue Verwendung der Hörner und Holzblasinstrumente. 1759 schreibt Haydn seine 1. Symphonie, 1788 Mozart seine letzten. Der klassische Kammermusikstil eines Haydn, Mozart, Beethoven wechselt nun langsam hinüber in die vollendete Ausbildung eines subjektiv erregten Kontraststiles innerhalb der überkommenen Formen, schlechthin als Romantik bezeichnet. Sinfonie und große Oper sind ihr hauptsächliches Musikgut. Um 1840 dringt die Ventiltrompete in die Konzert- und Opernorchester ein und verleiht dem immer massiver werdenden Klangkörper eine hellgefärbte Stoßkraft, während die Wagnerschen Posaunen und Tuben dem Orchesterklang entsprechende Tiefenfärbung geben. Beides sind die merklichsten Kennzeichen des großen Orchesterstiles nach 1850. In einem knappen Jahrhundert also entwickelt sich eine Harmonik, Melodik, Rhythmik und Architektonik, ein Instrumentarium und eine Virtuosität der Instrumentation, die zum großen Konzert- und Opernorchester der Neuzeit führen, gekennzeichnet durch die größtmögliche Dynamik zwischen vierfachem Pianissimo und vierfachem Fortissimo und einem vorher nie geahnten Klangfarbenreichtum.

Um nun aber einen Musikstil zu günstiger Wirkung zu bringen, genügt es nicht, etwa die zahlenmäßig vorgeschriebene Besetzung des Klangkörpers und das historisch festgelegte Instrumentarium zu wahren, sondern es muß jene akustische Ebene gefunden werden, in der die stilistischen und klanglichen Eigenarten der Musik ihre höchste Erfüllung finden. Damit tritt die Frage nach den Musikräumen in den Mittelpunkt der Betrachtungen. Deren akustischer Zustand nämlich sollte mit der aufgeführten Musik eine Synthese eingehen, die über das reine Hörerlebnis hinweg denjenigen Seelenzustand, diejenige Geistigkeit und dasjenige Lebensgefühl erzeugt, dem es selbst seine Entstehung verdankt.

Zweifellos liegt bereits in der Wahl der Dimensionen des Musikraumes eine formbildende Kraft. Vitruv[2]), einer der berühmtesten griechischen Baumeister, verlangte für die Dimensionierung akustisch richtiger Säle stets „eurhythmische Verhältnisse", d. h. die Werte der Länge, Höhe und Breite eines Konzertsaales mußten geometrische Proportionen bilden; darüber hinaus erfuhr noch jede Fläche eine besonders akustische Durchbildung bis zur wirksamen Aufstellung sogenannter Resonatoren. Weil nach griechischer Anschauung die Größenwerte der Architektur und der Musik im Verhältnis von Ursache und Wirkung stehen, entstand auch dann, wenn beides, Musik und Raumgestaltung, sich nach den Gesetzen der Eurhythmie (d. h. vollendete Harmonik) vereinte, wirklich Höchstes und Letztes. Diese elementaren akustischen Grundgesetze haben sich über Jahrhunderte hinweg erhalten und lassen sich noch heute durch jede anerkannt gute Konzertsaalakustik beweisen (z. B. Philharmonie Berlin — Singakademie Berlin — Gewandhaus Leipzig — Saalbau Frankfurt a. M. usw.).

Der typische Klangstil eines Zeitalters benötigt aber darüber hinaus noch eine Kraft, die ich als „charakteristische Atmosphäre eines Musikraumes" bezeichnen möchte. Dem hellen Spaltklangideal der gotischen Musik kommt auch wirklich die aufgespaltene gotische Bauart entgegen, die eine musikgünstigere Schalldurchmischung hat als die romanischen Kirchen. „Dem gleichmäßigen Auseinanderschwingen der Raumkurven in der Horizontale der Renaissance-Raumgruppe entspricht grundsätzlich auch akustisch die gleichmäßig schwingende Stimmigkeit in der Dimensionalität des polyphonen und dunkelgefärbten Tonwerkes der Renaissance. Und wenn in der Raumgruppe des Barock die Raumkurven in der Horizontale zu ausschwingen, daß sie ‚wie zusammengepreßt' wirken", so antwortet stilistisch das gleichzeitige Tonwerk darauf mit auch akustisch gestreutem Ausschwingen in der

---

[2]) A. Eichhorn: Die Akustik großer Räume nach alt-griechischen Theorien. (Berlin 1903.) Der akustische Maßstab für die Projektbearbeitung großer Innenräume. (Berlin 1903.)

Linie der horizontalen Continuo-Melodie, auf der jetzt „zusammengepreßt" die unterschiedlichen Räume des Harmonischen lasten[3]). Bargenal[4]) hat mit Recht darauf hingewiesen, daß für die Entwicklung der Bachschen Musik die ausgezeichneten hell-dunklen raumakustischen Eigenschaften der Thomaskirche sicher von großer Bedeutung gewesen sind. Trotz einer Nachhalldauer von 5,4 unbesetzt und 2,2 besetzt kommen hier die rasch wechselnden, eben barocken Tonfolgen, doch noch zu einer guten und charakteristischen Klangwirkung. Auffallend ist die Raumvorstellung der Frühklassik, z. B. in der Ritornell-Symphonie der Mannheimer und der älteren Wiener Schule. Hier finden sich häufig Themen mit Pausen, die gleichsam akustische Drehpunkte bilden, auf denen der Hörer sich von dem jeweils gefüllten auf den weniger gefüllten Klangraum einstellen muß. Es ergeben sich akustische Situationen, die uns heute wieder sehr greifbar durch die Pflege der Musik des 18. Jahrhunderts begegnen. Wer die hellklingenden Musikräume jener Zeit und in ihnen jemals einen Mozart und Haydn, Scarlatti und Grétry oder aber „Musik der friederizianischen Zeit" gehört und erlebt hat, der wird auch erkennen, daß jeder Musikstil seines Raumstils bedarf (mit dem Raumstil verändert sich nämlich sehr hörbar die Akustik!), um sich zum wahren und bezwingenden Klangstil entwickeln zu können.

Das 19. Jahrhundert führte zum großen Orchester- und Opernstil. Die Häufung der Klangmittel verlangte immer größere Konzertsäle. In ihren neuen Bauten verließen aber die Architekten durchweg den überkommenen akustischen Maßstab und huldigten mehr einer Aesthetik des Auges als des Ohres. In Wirklichkeit kann aber die Größe eines harmonischen Raumes fast unbeschränkt sein, sobald nur die Schallquelle stark genug ist. Wir sind nach der griechischen Lehre der Eurhythmie tatsächlich in der Lage, Konzertsäle von ganz enormen Dimensionen zu bauen, die als akustisch hervorragend bezeichnet werden müssen. Richard Wagners Klangideal mußte deshalb auch in der antiken Raumgestaltung seine Erfüllung finden. Lebendiger Zeuge dafür ist das Festspielhaus in Bayreuth.

III.

Vom objektiv künstlerischen Standpunkt aus muß man mit ganz verschwindenden Ausnahmen z. Z. jede Musikübertragung (Schallplatte und Rundfunk sind identisch) als „unbefriedigend" bezeichnen. Über diese rein gehörsmäßig erhärtete Tatsache helfen auch alle möglichen theoretischen Überzeugungsversuche nicht hinweg, zumal von unseren Akustikern immer wieder versichert wird, daß unser Gehörsorgan tatsächlich ein von Natur aus äußerst kritischer Richter ist[5]). Beim Forschen nach den Ursachen minderwertiger Musikübertragungen stößt man auf eine verwirrende Fülle von unklaren und teilweise sich widersprechenden Begriffen und Anschauungen, unentwegt gepredigt und verteidigt von sogenannten „Fachleuten". Es lag freilich im Wesen der elektroakustischen Entwicklung der letzten 15 Jahre begründet, daß die vorwärtstreibenden Forschungsaufgaben fast ausschließlich von Ingenieuren angepackt und gelöst wurden. Als die Übertragungstechnik jedoch nach erreichtem hohen Stand im Dienste der Musikübertragung als Mittel zum Zweck voll eingesetzt wurde, begann der Irrweg: Weil nämlich der Techniker die Kunst begreiflicherweise mit den Augen des Erfinders rein begrifflich und verstandesmäßig ansieht, beschränkte sich die übertragungstechnische Arbeit vorwiegend und zum Teil in überspitzter Weise auf das mit den Mitteln der Meßtechnik Erfahrbare, und es blieb die bewußte Sinnlenkung auf alle klangqualitativen Fragen aus. Man entwickelte mit einheitlich und starr angesetzten Mitteln der Raumdämpfung eine Nonakustik: Es entstanden sogenannte Studios und Aufnahmeräume mit niedrigsten Nachhallzeiten und einem solchen Minimum an Energiedichte, daß man auch gleichzeitig dazu übergehen mußte, diese nonakustischen Zustände durch „besondere Mikrofonkünste" zu überwinden. Verstümmelung des musikalischen Kunstwerkes in jeder Hinsicht war die unausbleibliche Folge und Ursache genug, daß man seit Anbeginn Rundfunk und Schallplatte als unvollkommen bezeichnete. Demgegenüber bestehen aber wirklich unter sinnvoller Anwendung der Erkenntnisse über Klangstile und Musikräume Übertragungsmöglichkeiten, die höchste Ansprüche erfüllen würden. An die Stelle jener Studios hätten unsere vorhandenen und erprobten Musikräume und Konzertsäle zu treten. Deren stilvolle Auswahl und die Entwicklung der Mikrofonaufstellung im Sinne des Musikstiles würden die Übertragung der Klangstile auf Schallplatte und durch Rundfunk in höchster Güte gewährleisten, vorausgesetzt, daß vor dem Mikrofon die besetzungstechnischen Fragen auch wirklich sinnvoll gelöst sind, und daß die Technik über die psychologisch und elektroakustisch gegebenen Hörprobleme grundsätzlich Klarheit gewinnt.

In dieser Richtung laufen meine Bemühungen als Tonmeister des Deutschlandsenders seit Jahren. Ich habe oft, und ich werde es immer wieder tun, Künstler von hohem Rang und Ruf zu

[3]) E. Bücken: Handbuch der Musik. (Kapitel Wechselbeziehungen der Musik.)

[4]) Bargenal and Wood: Planning for good Acoustics. (London 1931.)

[5]) H. Frei: Elektroakustische Untersuchungen in Hallräumen, Zürich (1936).

uns gebeten, um ihnen die neuesten akustischen Ergebnisse einer sich fortlaufend entwickelnden Arbeitsmethode vorzuführen. In diesem Zusammenhang darf ich auch auf die geglückten Versuche mit Furtwängler (Philharmonische Konzerte 1938/39), Ansermet (Strawinskys Pretuschka-Suite — 1937), Sabata (Gastspiel der Mailänder Scala im Deutschen Opernhaus 1938) und Karajan (Brahms-Requiem in der Philharmonie 1939) hinweisen. Wir wissen, daß nur eine möglichst vollendete Musikübertragung die unvergänglichen Kunstwerke unserer Kultur zu einem stolzen Besitztum unserer Rundfunkhörer machen wird!

* Neue Noten *

Neue Eulenburg-Partituren

Die bekannte Sammlung von Studienpartituren des Verlages Eulenburg, Leipzig, ist wieder um eine Reihe wichtiger neuer Werke erweitert worden. Da ist zunächst zu nennen Robert Schumanns Konzert in a für Violoncell und Orchester, ein Werk, das neuerdings wieder häufig in den Konzertsälen erklingt und das man eigentlich längst in der Partiturensammlung vermutet hätte. Max Hochkofler hat die Partitur revidiert — leider ohne die von ihm herangezogenen Quellen anzugeben. Der Notenstich ist hier wie bei allen Neuerscheinungen der Eulenburg-Sammlung vorbildlich übersichtlich, vor allem wird die früher gelegentlich störende räumliche Zusammendrängung der Notensysteme vermieden zugunsten einer wohltuenden Auflockerung des Partiturbildes, die das Lesen erleichtert. Durchgehend wird außerdem bei transponierten Instrumenten vor jedem System die Tonart beigefügt, ebenfalls eine Vereinfachung für den Benutzer. Wünschenswert wäre jetzt lediglich noch die Numerierung der Takte, die für Proben, Studien und Zitate wichtig ist. Die Veröffentlichung des Cellokonzerts von Schumann schließt eine Lücke.

Die Ausgabe der Ouvertüre zu „Peter Schmoll" von Carl Maria von Weber durch Ernst Praetorius wird die Aufmerksamkeit wahrscheinlich wieder stärker auf diese „jederzeit wirksame Concert-Ouvertüre" (wie sie Jähns nannte) lenken. Weber hat sie etliche Jahre nach dem Durchfallen der Oper umgearbeitet und neu instrumentiert, und in dieser Fassung lebt das Werk weiter. Die Neuausgabe der Partitur bietet die Konzertbearbeitung der Ouvertüre.

Die lange Reihe der Partituren zu Bachs Kantaten ist durch die Kantate Nr. 67 „Halt im Gedächtnis Jesum Christum" fortgesetzt worden. Professor Arnold Schering hat die Ausgabe überwacht, sie enthält lediglich den bezifferten Kontinuo ohne ausgesetzten Generalbaß, der für den praktischen Gebrauch aber zweifellos nützlich sein könnte. Scherings Vorwort führt in das aus Bachs erster Leipziger Zeit stammende Werk ein.

Von Mozart liegt das Konzert in B (KV. Nr. 191) für Fagott und Orchester vor, das Victor Junk nach den ältesten Stimmen und der Gesamtausgabe revidiert hat. Die Originalpartitur ist verschollen. Die Stimmen bedurften einer genauen Prüfung, weil sie recht fehlerhaft sind. Ein ausführlicher Revisionsbericht ist beigefügt. Das Konzert entstand 1774. Namentlich das Andante ist einer jener Sätze, wie sie nur Mozart schreiben konnte.

Horst Büttner hat die Suite in F für zwei Hörner, zwei Violinen und Baß von Georg Philipp Telemann herausgegeben. Es ist die Partitur Nr. 23 zu der Gebrauchssammlung Praeclassica des Verlages Eulenburg. Die Erstveröffentlichung erfolgt nach einem handschriftlichen Stimmensatz der Hessischen Landesbibliothek in Darmstadt. Nicht nur der eigenartigen Klangkombinationen wegen hat die fünfsätzige Suite ihren besonderen Reiz, sondern sie ist auch in ihrer melodischen und formalen Gestaltung ein Meisterwerk.

Ebenfalls zur Sammlung Praeclassica gehört das Violinkonzert in c von Giuseppe Torelli, dem berühmten Geiger des 17. Jahrhunderts, der in Bologna, Wien und Ansbach wirkte. Ernst Praetorius hat die Partitur nach den in Dresden liegenden Handschriftenstichen herausgegeben. Es handelt sich um das berühmte Violinkonzert, das Johann Gottfried Walther für die Orgel bearbeitete. Torellis Einfluß ist selbst bei J. S. Bach festzustellen. Auch der Gebrauchswert dieser Ausgabe könnte durch Unterlegung des ausgesetzten Generalbasses gesteigert werden. Herbert Gerigk.

Neue Werke für Klavier

Einen eigentümlich zwingenden und herzerfrischenden Charakter von Spielmusik gestaltet Cesar Bresgen in seinem „Mayenkonzert" für konzertantes Klavier und kleines Orchester (eine Flöte, zwei Oboen, Streicher). Das dreisätzige Werk (Edition Schott Nr. 2876) ist ganz auf zarte

Klanggebung und schwerelose Lyrik eingestellt. Der erste Satz ist eine Variationenfolge über ein uraltes Liebeslied „Kume, kume, Gselle min", das schon im Spiel von Robin und Marion (13. Jahrhundert) vorgezeichnet ist, hier aber keineswegs archaisierende Manieren auslöst; die lichte Behandlung des schönen Themas entspricht in allen neun Variationen der im Titel angedeuteten Grundidee. Die Fantasien des zweiten Satzes (über „Guckguck hat sich z'tot gefalln") und des dritten (über den alten Schweizer Hirtenruf „Loba") sind nicht minder Zeugnis unserer Verbundenheit mit der Gemütstiefe der Landschaft, die ohne Illusionen hier einen so sinnigen Ausdruck erhalten hat, daß man der Allgemeinheit den Zugang zu dieser Musik erschlossen wünschen möchte. —

Ein ernstes Streben legt auch Werner Trenkner an den Tag mit seinen „Fünf Arabesken für Klavier" op. 28 (Verlag Ries & Erler, Berlin). Obgleich die Stücke nur kleineren Formats sind, lassen sie einen spannkräftigen Zug ins Große erkennen, der den Arabesken nicht nur spieltechnisch zugute kommt; dazu haben sie etwas Schumannisches an sich, ohne sich freilich epigonal zu gebärden; aber die Temperamente des Florestan und Eusebius klingen im Wechsel von inniger und wirscher Empfindung nach. Der handliche Klaviersatz unterstützt die Natürlichkeit der Konzeption. So darf die Folge einer dankbaren Aufnahme sicher sein. —

Henk Badings bedient sich einer schwer genießbaren Tonsprache, die den Zugang zu seinen Schöpfungen nicht leicht macht. Sein „Tema con Variazioni" (Universal-Edition Nr. 11117) ist ein Stück voll gepfefferter Zusammenklänge, deren Schärfe nicht immer durch affektive Ballungen erklärbar ist. Der Verlauf ist allerdings konsequent und voll musikantischer Zügigkeit, so daß starke Wirkungen dem formal ansprechend gebauten Stück nicht abgesprochen werden können. Unter Ausschluß der Prädikate „klar" und „schön" charakterisiert sich das Stück als ein nicht zur einheitlichen Stilbildung durchgerungenes Tönespiel nachromantischer Sensualität. —

Walter Niemann ist seinem bekannten Satzstil auch in den „Alten niederdeutschen Volkstänzen für Klavier" op. 149a (Verlag C. F. Kahnt, Leipzig) treu geblieben. Die elf Tänze sind ohne jede paraphrasierende Zutat, ganz original und in ihrer Schlichtheit charakteristisch. Von kleinen Finessen der Akkordik abgesehen ist diese Sammeltätigkeit des Komponisten verdienstvoll. Die kurzen Tänze (meist ein bis zwei Minuten) sind vom Komponisten auch für Kammerorchester als op. 149b (im gleichen Verlage) bearbeitet. —

Die sieben Klavierstücke op. 38 „Märchenbuch" von Hans Lang sind voll hübscher Einfälle und mit ihrer lebhaften Wirkung doch nicht schwer gesetzt. Der poetischen Idee zuliebe sind drastische Mittel (z. B. Nr. 4, fis-moll r. H., C-dur l. H.) nicht verschmäht. Die Stücke (Verlag Böhm & Sohn, Augsburg und Wien) sind instruktiv und bereiten Freude. — Eine Abwechslung ist der „Kapriziöse Walzer" op. 92 von Fr. Köhsler-Graßmuck (Verlag Böhm & Sohn, Augsburg und Wien) mit routinierter Aufmachung und eleganter Beschwingtheit. Gediegener sind die „Drei fröhlichen Tanzweisen" für Klavier zu vier Händen op. 1 von Ulrich Welsch (Verlag C. F. Peters, Leipzig), die sich besonders im Unterricht als fördernd erweisen, weil sie aus ehrbarem musikalischem Rüstzeug gestaltet sind. Die einfachen, gesunden Verhältnisse im Gebrauch der musikalischen Mittel machen eine äußerst genaue Wiedergabe erforderlich, bei diesem vierhändigen Werk insbesondere also die Präzision im Folgen und Führen der klassizistisch gearbeiteten beiden Partien. Im Gegensatz dazu sind die neun kleinen Stücke für Klavier zu vier Händen „Nachlese" op. 46 von Werner Wehrli ziemlich bedeutungslos (Verlag Hug & Co., Zürich und Leipzig). Zum Abschluß sei auf eine sehr notwendige „Schule des Pedalgebrauchs" von Martin Frey (Verlag Steingräber, Leipzig, Ed.-Nr. 2705) hingewiesen. Es ist erstaunlich, daß die künstlerische Pflege des Klavierpedals so sehr vernachlässigt wurde, daß selbst „Fortgeschrittene" auf diesem Gebiet im dunkeln tappen. Dieser Lage hilft nun der bekannte Klavierpädagoge Frey mit einem musterhaften Lehrgang ab, der an Hand prägnanter Beispiele den Gebrauch des gleichzeitig mit dem Tastendruck genommenen, des nachgetretenen und des Halbpedals klärt.

Paul Egert.

Gustav Jungbauer und Herbert Horntrich: Die Volkslieder der Sudetendeutschen, Erste und Zweite Lieferung, Kassel 1939, Bärenreiter-Verlag.

Aus älteren und neueren Archivbeständen und selteneren Druckwerken veröffentlichen Jungbauer und Horntrich eine Auswahl sudetendeutscher Lieder, die viel wertvolles, großenteils ungedrucktes Singgut der Grenzland- und Sprachinseldeutschen enthält. Texte und Weisen zeigen, wie es der Besiedlung des Südostraumes entspricht, recht unterschiedliche stammestümliche Züge. Man findet ein gut Teil sehr alter Brauchtumsgesänge, z. B. Dreikönigslieder, Gesänge zum „Sommer-

dockentragen", zur Sonnwende, Hirtenrufe. Besonders hingewiesen sei auf die Liedweisen Nr. 13 (Anfang im uralten Fa-Modus), Nr. 23 (Leiter g^1 f^1 d^1) und die altertümlichen Hirtenweisen Nr. 78, 79, 138 bis 140, die auch textlich (Holo oder Joholo, Ino johelo, Harre Lololo) auf vorgeschichtliche Entsprechungsformen der Alpenländer hinweisen (Loba, Holobe = Anruf der Kühe). Auch kirchentonale Weisen sind nicht selten.

Dem Sammler stammhaft geprägter Melodieabzweigungen bietet die Veröffentlichung eine reiche Fundgrube. Melodiestilistisch scheint das ostdeutsche Element bei weitem zu überwiegen. Es äußert sich vor allem in rhythmischer Straffung, Minderung des Agogisch-Dynamischen und einem ausgeprägten Zug zur Tetrachordik. Auch Liedweisen von unverkennbarer Bayrischer Abkunft werden vielfach in dieser Richtung fortgebildet.

Werner Danckert.

Fritz Werner: Heilige Flamme. Kantate. Werk 18. Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde. Partitur 3 RM.
Cesar Bresgen: Lichtwende. Kantate. Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde. Partitur 3 RM.

Wir stehen heute noch trotz vieler Erfolge in den Anfängen einer Feiergestaltung. Obwohl im allgemeinen brauchtümliche Formen entstanden sind, ist doch überall ein starkes Bemühen nach Bereicherung und Vertiefung des Geschehens durch Musik spürbar. Es entstehen, ähnlich wie im sakralen Leben der Kirche, Kantaten, die zum Mittelpunkt der Handlung werden, deren Darstellbarkeit aber nicht mehr einer Gemeinde, sondern wie dort einer Chorgemeinschaft obliegt, welche zum Sprecher des großen Kreises wird. Zwei Werke dieser Art für die Sonnenwende legt der Vieweg-Verlag vor. Fritz Werner (Potsdam) hat drei Gedichte von Lersch, Morgenstern und George für vierstimmigen Chor und Baritonsolo vertont. Eine innerliche Verbindung der verwandten Texte ist geglückt. Die Chöre selbst sind erhebend und von Größe und Würde getragen. Der erste geht in wunderbarer Steigerung der Sprachmelodik der Lerschchen Worte nach, und der zweite benützt die Mittel der Zweichörigkeit, um den Geist der Dichtung eindringlich zu vermitteln. Aus der gleichen Quelle kommen die einstimmenden Vorspiele. Es wäre dem Werke zu wünschen, wenn es nicht „Aufführung" im Geschehen einer Sonnenwende bliebe, sondern Chöre und Orchester fände, die aus innerer Notwendigkeit diese Musik als ihr Bekenntnis musizieren würden.

Einen anderen Weg wählt Cesar Bresgen. Sein Bestreben geht dahin, durch größte Einfachheit im Chorischen die Handlung dem um die Flamme versammelten Volke nahezubringen. Er läßt von einem großen, einstimmigen Chor (Männer oder Frauen) die Haupthandlung singen, wobei des öfteren die Möglichkeit des Mitsingens besteht, und umrahmt dadurch die Legende vom Licht, die von einem Sprecher oder Sänger vorgetragen wird. Das gesamte musikalische Geschehen ist großzügig im Linearen und rufartig. Eine straffe und beschwingte Orchesterführung ist nötig, um die moderne Klangwelt des Werkes als einen lebendigen und überzeugenden Bestandteil in die Feier einzufügen.

Beide Werke gehören nicht in den Konzertsaal, sondern als Glied in die Feier um die Flamme.

Walther Pudelko.

Der junge Chor. Herausgegeben von Heinz Kohlheim. Band I. Chöre zur Feier. Heft 4. Verlag Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel.
Karl Marx: Von Opfer, Werk und Ernte. Deutsche Kantate nach Gedichten von Hermann Claudius. Für Chor, Einzelsänger und Instrumente. Op. 36. Bärenreiter-Verlag, Kassel-Wilhelmshöhe.

Das 4. Heft der Sammlung „Der junge Chor" ist dem 9. November gewidmet. Wie alle anderen Hefte der genannten Ausgabe steht auch dieses auf einer bewundernswerten Höhe. Edelste deutsche Dichtung zum Totengedenken unserer Helden ist von den bekanntesten Tonsetzern ebenbürtig vertont worden. Trotz großer Mannigfaltigkeit im Tonsatz und der Darstellung ist eine geistige Einheitlichkeit erreicht worden, die es ermöglicht, aus der Reichhaltigkeit der Chöre die verschiedensten eindrucksvollen Feiern zu gestalten. Was den Band besonders wertvoll macht ist die Ausdrucksweise der Musik an sich. Es handelt sich nur um neue Kompositionen, in denen sich der Tonwille unserer Zeit zu klarster Form und Sprache durchgerungen hat. Diese Musik ist wahrhaft gegenwärtig, in ihr ist nach Rückschau auf das Alte und nach vielen Irrgängen der Anfang für einen neuen Geist in der Tonkunst unverkennbar. Er offenbart sich in den scheinbar kleinen Sätzen eines Armin Knab, von Knorr, Walter Rein, Büchtger u. a. ebenso wie in Wilhelm Malers eindringlichem Chorwerk „In memoriam", einer wahrhaft heroischen Musik. Sie steht nicht zufällig als Beschluß, sie ist Gipfel, Ton gewordener Ethos. An ihr muß höchste Menschlichkeit sich wieder entzünden.

Das gilt auch von der Kantate, die Karl Marx nach Gedichten von Hermann Claudius schrieb. Alles Laute, Gefallsüchtige und Großsprecherische, alles, was über das gleiche Thema in den letzten Jahren in oft unzulänglicher Sprache und noch mangelhafterer Vertonung gesagt wurde, ist hier auf das schlichte Maß und Gesetz deutschen Ausdrucksvermögens zurückgeführt. Allerdings traf eine vollendete Dichtung ihren ebenwertigen Meister. Konnte eine deutsche Hymne einfacher und überzeugender gesungen werden als der Eingangschor, der verdient, eine in Sprache, Geist und Musik vollendete Nationalhymne genannt zu werden? Eine nach innen gerichtete Zielstrebigkeit und Weite ist der gesamten Melodik des Werkes eigen. Die Dichtigkeit der Chorsätze und die klangliche Verkörperung des Wortes erinnern an die Kunst eines Heinrich Schütz. Ein verlorengegangenes Gesetz hat Karl Marx wiedergefunden und wird von ihm, wie wir es schon beglückend in seinen Klavierliedern feststellen konnten, mit sicherer Hand gehütet. Es lebt in der „Früh-Ode", in „Den Gefallenen" wie in dem großen Ausklang, dem „Erntedanklied der Deutschen". — Die Kantate verlangt vom Chor und den Instrumentalisten eine innere geistige Reife und Höhe, weniger eine technische Vollendung. Sie muß als Bekenntnis gesungen werden, denn aller Eitelkeiten und der den Hörer betörenden Schmeicheleien und „Gefühle", auch bei den solistischen Sätzen, ist sie bar. Ein Werk, das verdient, wahrhaft deutsch ist.

Walther Pudelko.

* Musikliteratur *

Die Besprechungen von neuem Musikschrifttum werden im Einvernehmen mit der Reichsstelle zur Förderung des deutschen Schrifttums veröffentlicht.

Elsa Ziehm: Rumänische Volksmusik. Dargestellt an den Schallaufnahmen des Instituts für Lautforschung an der Universität Berlin. Beiträge zur Volksmusikforschung aus dem Institut für Lautforschung an der Universität Berlin. Herausgegeben von D. Westermann, Nr. 1, Max Hesses Verlag, Berlin-Halensee, 1939.

Die Arbeit fußt auf 34 Schallplattenaufnahmen, die Georg Schünemann während des Weltkriegs in Gefangenenlagern sammelte. Die Texte wurden von Hermann Urtel aufgezeichnet, großenteils auch verdeutscht. Fritz Bose steuerte stilkritische Bemerkungen und Zusammenfassungen bei. Die Übertragungen der Melodien wählen aus der Fülle

FAGOTT.

Wo Orgel und Regal, auch Clarizymbel fehlen,
und selbst der Violon, in Summo Fundament,
da kan man meine Stim, zum besten Grund erwehlen,
der starck getriebene Hauch und aufgeweckte Händ
erzwingen solche Thön, darob man sich verwundert
und die sonst schlaffe Seel zur Frölichkeit ermuntert.



WALDHORN.

Es ist nicht leicht ein Fürst der meine Kunst nichtachtet
vielmehr an jeden Hof wird sie aufs höchst geliebt,
wan man den schüchtern Wild in grünen Wald nachtrachtet,
und dem erhitzten Schwein ein kaltes Eißen gibt
so wird von meinen Horn das Hertz in Muth gesetzet
auch hält man kein Festin da nicht mein Mund ergötzet.



TRAVERS-FLAUTE

Manch grosen Cavalier kan ich nach wunsch ergetzen
wan Mars vor Blut und Wuth bißweilen Friede gibt
so kan den freyen Geist mein Schall in Ruhe setzen
ja fast bey jederman bin ich allzeit beliebt.
das zarte Frauen Volck pflegt selbsten mich zu ehren
und offt bey stiller Nacht mit Lusten anzuhören

Bilder von Musikinstrumenten aus dem um 1740 erschienenen Werk:
Musicalisches Theatrum, auf welchem alle zu dieser edlen Kunst gehörige Instrumenta in anmuthigen Posituren lebhafft gezeiget und allen Music-Liebhabern zu gefälliger belustigung vorgestellet werden. Nürnberg zu finden bei Joh. Christoph Weigel.

(Entnommen dem Exemplar der Preußischen Staatsbibliothek, Berlin)



ZINKEN.

[illegible] klan der Zinke ist, so große Krafft und Stärke
erfordert zum Gebrauch diß schöne Instrument.
[illegible] taugt es nicht allein: wann große Music Werke
der Künstler Hände bringt, so muß sich Mund und Hand
[illegible] recht unermüdt zugleich auch künstlich brauchen.
[illegible] wird sein Lob und Ruhm wie falscher Zink verrauchen.



CLARINETT.

Wañ der Trompeten-Schall will allzulaut erthönen
so dient das Clarinet auf angenehme weiß
es darff den hohen Thon auch nidern nicht entlehnen
und wechsele lieblich um; Ihm bleibt hierdurch der preiß
Darum manch Edler Geist, dem dieses werck beliebet
Sich sehr begierig zeigt und emsig darin übet



TROMPETTE

Wann man mein Tra.ra.ra hört in dem Feld erschallen.
so lachet der Soldat, es wachset Geist und Muth.
man sieht das kühne Hertz selbst, voll Courage wallen;
es mehret sich der Durst, nach heissen Feindes-Blut;
kein König, Fürst noch Herr pflegt ohne uns zu leben.
wir müssen ihrem Hof, Lust, Staat und Zierde geben.

der zumeist vorliegenden Wiederholungen jeweils die Strophe aus, welche „der Idealform am nächsten kommt". Soweit sich diese Auslese auf bloße Intonationsschwankungen bezieht, wird man sie einigermaßen billigen können; immerhin wären auch dann noch genauere Angaben darüber notwendig, wie sich der Sänger oft gleichsam tastend „erst zur wahren Gestalt des Liedes hindurchsingen" muß. Denn es ist zu vermuten, daß die außerordentliche Schwankungsbreite der Intonation kein zufälliges oder allgemein primitives, sondern ein typisch nationalrumänisches Merkmal darstellt. Sehr zu begrüßen wäre auch eine Berücksichtigung melodischer Varianten. So schließt z. B. die als Stichprobe nachgeprüfte Platte P K 1015 in der hohen Oktave der Hauptfinalis: ein für die tonräumliche Gesamtauffassung doch keineswegs unwichtiger Sachverhalt, den die Notierung verschweigt. Um die wechselnden Tonarten sichtbar zu machen, verfährt die Notenaufzeichnung nach dem Grundsatz, möglichst vorzeichenfrei zu verfahren. Ein durchaus praktikables Prinzip, das freilich den Aufzeichner nicht von der Verpflichtung entbinden sollte, die oft so wichtige Originaltonhöhe der Aufnahme anzugeben. Die auf S. 15 genannte Hirtenflötenleiter mit (gegenüber Dur) erhöhter Quarte und vertiefter Sept ist nichts anderes als die über ganz Europa verbreitete hirtentümliche Alphornskala, die ja bekanntlich häufig auf Sackpfeife, Flöte und Schalmei übertragen wird.

Die rumänische Volksmusik schöpft ihre melodische Substanz ganz offenbar aus Kulturströmen verschiedener Herkunft und Geschichtstiefe. Wir haben mit altmittelländischen, byzantinischen, arabisch-türkischen, süd-, west- und ostslawischen, ungarischen, zigeunerischen und mitteleuropäischen Einflüssen zu rechnen. Von diesen findet hauptsächlich das zigeunerische Element die ihm gebührende stilkritische Berücksichtigung. Vielfach tritt das orientalische Element in Melodieformen wie auch Tonschritten vor allem im Gebrauch der „Wechselleittöne" einprägsam zutage. Man kann daher wohl nicht gut behaupten, das zugrunde liegende Tonsystem sei „das auch in der mitteleuropäischen Volksmusik übliche diatonische" (S. 26).

Die beigegebenen Strukturformeln bieten brauchbare Ansätze, obwohl die Wahl der Längenwerte oft willkürlich erscheint. Als Beispiel sei Nr. 24 herausgegriffen: hier müßte doch wohl die Confinalis f^1 einen längeren Wert bekommen als ein Viertel; auch verdiente die Strukturquarte d^1—f^1 Berücksichtigung. Und schließlich wäre die (orientalische) Leittonspaltung h^1—b^1 klarzulegen.

Was über Rhythmus und Vortragsstil gesagt wird, bleibt leider hinter den aufschlußreichen Beobachtungen Béla Bartóks zurück. Das Eigentümliche des rumänischen Ornament- und Rubatostils bedürfte näherer Kennzeichnung. Vortragsdynamik und Singart der Rumänen sind keineswegs „ähnlich schlicht wie bei unserem deutschen Volkslied" (S. 46).

Werner Danckert.

Karl Laux: Der Thomaskantor und seine Söhne. Verlag Heimatwerk Sachsen, Dresden 1939. 74 Seiten.

Das Hauptgewicht der Darstellung liegt naturgemäß nicht bei dem Thomaskantor, sondern bei seinen vier Söhnen, Wilhelm Friedemann, Johann Christoph Friedrich, Carl Philipp Emanuel, Johann Christian. Sie werden unter sorgfältiger Berücksichtigung aller Ergebnisse der neueren Forschung trotz des geringen Umfangs der Schrift menschlich und künstlerisch so dargestellt, daß die zahlreichen Irrtümer, die gerade hinsichtlich der Bach-Söhne auch im Musikschrifttum noch vorhanden sind, daran leicht berichtigt werden können. Vor allem wird bei der Würdigung des Schaffens auf die vorliegende Neuausgabe hingewiesen, so daß sich eine unmittelbare Anregung zur Beschäftigung mit den Werken für den Musikfreund ergibt. Ein unangenehmer Druckfehler ist bei dem Geburtstag von J. S. Bach unterlaufen, der als der 11. März 1685 statt 21. angegeben wird. Die Veröffentlichung kann empfohlen werden.

Herbert Gerigk.

Albert Greiner: Stimmbildung. 3. Teil: Eine Lehre von den deutschen Sprachlauten. 152 S. 4. Teil: Ein- und mehrstimmige Übungssätze. 94 S. 5. Teil: Klaviersätze zu den Stimmbildungsübungen. 111 S. B. Schotts Söhne, Mainz 1939.

Die große musikerzieherische Leistung Albert Greiners, von der die beiden ersten Teile seines Stimmbildungswerkes Zeugnis ablegten, wird auch in den vorliegenden Bänden erkennbar. Der 3. Teil bringt eine außerordentlich klare und wohldurchdachte „Lehre von den deutschen Sprachlauten". Von besonderem Wert sind die Untersuchungen über die enge Beziehung zwischen der Symbolkraft der Sprache und dem Klangcharakter der Laute. Zahlreiche Beispiele aus dem deutschen Schrifttum verdeutlichen das Herauswachsen der Lautklänge aus dem Inhaltlichen der Sprache. Damit wird der Weg zu einer lautgerechten, anatomisch gesunden und klangvollen Aussprache gewiesen. Alle Klangqualitäten eines Lautes, seine Formung und Entwicklung werden durch eine Fülle von anschaulichen Hinweisen und Sprachbeispielen verdeutlicht.

Der 4. Teil ergänzt die grundlegenden Ausführungen des vorhergehenden Bandes durch besondere Übungsbeispiele mit Klavierbegleitung, die Greiner als Vorläufer des Liedes aufgefaßt wissen will.

Der 5. Teil enthält sorgfältig geformte, spezielle Übungen für alle Erfordernisse der eigentlichen Stimmbildung. Greiner betont, daß letzten Endes immer die Fähigkeit, die Beweglichkeit, der Geschmack, der Wille, also die Persönlichkeit des Lehrenden entscheidet.

Greiners nunmehr abgeschlossenes vorliegendes Werk ist als hochwertiger Beitrag zur Lösung des Stimmerziehungsproblems zu werten. Aus den hier niedergelegten Erfahrungen und Erkenntnissen wird jeder Gesangs- und Chorerzieher wertvolle Anregungen für seine Arbeit gewinnen.

Erich Schütze.

Eberhard Kretschmar: Richard Wagner. Sein Leben in Selbstzeugnissen, Briefen und Berichten. Propyläen-Verlag, Berlin, 1939. 387 Seiten.

Robert Scherwatzky: Die großen Meister deutscher Musik in ihren Briefen und Schriften. Deuerlichsche Verlagsbuchhandlung, Göttingen, 1939. 324 Seiten.

Seit Alfred Lorenz, der soeben verstorbene hochverdiente deutsche Musikgelehrte, in der von Herbert Gerigk im Bernhard Hahnefeld-Verlag, Berlin, herausgegebenen Reihe „Klassiker der Tonkunst in ihren Schriften und Briefen" mit seinen beiden Wagner-Bänden die vorbildliche Form der Musikerbiographie in Selbstzeugnissen gegeben hat, mehren sich die Publikationen, die ähnliches erstreben. Zwei davon liegen neuerdings vor. Wer die Wagner-Bände von Lorenz kennt, wird ganz natürlich jedem dieser Versuche von vornherein skeptisch gegenüberstehen, denn es dürfte kaum jemand heute in Deutschland geben, der mit Lorenz als Wagner-Forscher zu vergleichen wäre. Seine beiden Bände stehen denn auch insofern auf einsamer Höhe, als sie der umfassenden Selbstbiographie das Bild des revolutionären Kulturgestalters Wagner und seiner Zeit, des Erziehers der Nation in wirklich meisterlicher Art hinzufügen. Sieht man jedoch von jedem — allerdings naheliegenden — Vergleich ab, so muß man den Wagner-Band von Eberhard Kretschmar durchaus als ein Buch von Eigenwert anerkennen. Es ist ganz auf die Veranschaulichung des historisch-biographischen Ablaufs eingestellt. Die erläuternden Zwischenbemerkungen greifen nicht eben sonderlich tief, aber sie sind

sachkundig und geschickt angelegt, und die Auswahl der Selbstzeugnisse und Berichte selbst zeigt die kundige Hand eines Herausgebers, der mit Erfolg bestrebt ist, seinen Stoff so interessant wie möglich zu machen. So entsteht hier gleichsam ein Spiegel, in dem das Leben Wagners und seiner Zeit, wie es beabsichtigt war, „in einem bunten, farbigen Kranz vorüberzieht". Recht anschaulich und gefällig ist auch die Bild-, Brief- und Notenwiedergabe, sehr geschmackvoll die Ausstattung des handlichen Bandes. Eine Ahnentafel Wagners wird der Leser dankbar begrüßen. Dagegen fehlen ein Werkverzeichnis, Literaturangaben und Register.

Auf einer anderen Ebene liegt die Veröffentlichung von Robert Scherwatzky. Sie will in volkstümlicher Weise eine Auslese aus dem Schrifttum unserer deutschen Musiker von der Reformation bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts geben und gleichzeitig den „Dienst einer Musikgeschichte tun", erreicht jedoch bestenfalls das Niveau einer billigen Popularität. Der Titel ist dabei nicht richtig gewählt, denn außer den Schriften und Briefen der Musiker selbst sind auch zahlreiche Berichte von Zeitgenossen, Dichtern usw. aufgenommen. Das Buch beginnt mit der lapidaren Feststellung: „Noch vor einem knappen Jahrzehnt war eine der gewaltigsten und tiefsten Schöpfungen des deutschen Genius weiten Kreisen unseres Volkes so gut wie unbekannt: Die deutsche Musik!" Die biographischen Texte Scherwatzkys selbst beanspruchen kein wissenschaftliches Gewicht. So wird Haydn in den Abschnitt „Das Werden neuer Formen" eingereiht, während die „Zeit der Klassiker" erst mit Mozart beginnt. Oder es heißt: „Daß er (Weber) aber auch den Oberon und die Euryanthe schuf und daneben eine Reihe köstlicher Lieder und wundervoller Klavierwerke (die vier großen Klaviersonaten) der Welt schenkte, ist kaum bekannt." Oder: Heinrich Marschner wird mit Loewe, Robert Franz und Lortzing als „Neuromantiker" klassifiziert. Erwähnen wir noch, daß in dem Literatur- und Quellenverzeichnis überwiegend das ältere musikalische Schrifttum mit Einschluß der Juden, die neue Forschung jedoch kaum berücksichtigt wird, so ist damit wohl zur Genüge die völlige Unzulänglichkeit dieses Buches gekennzeichnet.

Hermann Killer.

Andreas Ließ: Claude Debussy und das deutsche Musikschaffen. Kleine Deutsche Musikbücherei, Bd. II. Würzburg, 1939. Konrad Triltsch-Verlag. 61 Seiten.

Bekanntlich hat der musikalische Impressionismus in fast allen europäischen Ländern Schule gemacht. Am geringsten war sein Einfluß sicherlich in Deutschland. In seinem neuen kleinen Büchlein, das einige Hauptgesichtspunkte seiner älteren Darstellung in gedrängter Form wieder aufnimmt, weist Ließ mit besonderem Nachdruck auf einige Stilbeziehungen hin, die vom Schaffenskreise Debussys nach Süddeutschland, vor allem nach Wien ausstrahlen. Als Haupt dieser deutsch-impressionistischen Schule erscheint ihm der Wiener Komponist Josef Marx. Mit Gegenüberstellung einiger Notenbeispiele belegt Ließ, wie debussysche Klangmittel von den Süddeutschen in gewisser Weise „dynamisiert" werden.

Damit ist freilich nur ein kleiner Ausschnitt des gestellten Themas umschrieben. Es wäre zu wünschen, daß der kenntnisreiche und einfühlungsbegabte Autor später einmal eine umfassendere, den vollen Umkreis der Umdeutungsprobleme in sich schließende Darstellung in Angriff nähme, anhebend etwa mit Reger und Richard Strauß und hinleitend bis zum jüngsten Gegenwartsschaffen.

Werner Danckert.

August Halm: Harmonielehre. Durchgesehener Neudruck. Walter de Gruyter & Co., Berlin 1939. 128 Seiten und 32 Seiten Notenanhang.

In der Göschen-Sammlung hat der vor einigen Jahren verstorbene August Halm seine Harmonielehre für den Unterricht geschrieben. Es ist ein mit ästhetischen Ausführungen durchsetztes Büchlein, dessen Meinungen nicht durchweg hingenommen werden können. Trotzdem ist die klare Schreibweise Halms als Einführung in die Satzkunst sehr geeignet. Der Neudruck bedarf keiner Rechtfertigung weiter.

Herbert Gerigk.

Georg Schünemann: Geschichte der Klaviermusik. Bernhard Hahnefeld-Verlag, Berlin 1940. 164 Seiten und 16 Tafeln.

Als gediegener Kenner der Klaviermusik faßt Schünemann hier erstmalig die Ergebnisse der neuesten Forschung in einer ungemein flüssigen Darstellung zusammen, die von den Anfängen (15. Jahrhundert) bis zur Gegenwart reicht. Das Buch bietet dem Musikfreund eine fesselnde Lektüre, und die Fülle des Wissensstoffes, die darin steckt, läßt es für den Unterricht unentbehrlich erscheinen, zumal Schünemann mit gutem pädagogischen Geschick auch schwierige Abschnitte meistert. Die großen Persönlichkeiten werden trotz der Kürze anschaulich gezeichnet. Dazu kommen wertvolle Hinweise auf Neuausgaben alter Meister. Über Sweelinck, Frescobaldi, Scheidt, Froberger kann man sich ebenso treffend unterrichten wie über die großen Namen des 18. und 19. Jahrhunderts, die allen geläufig sind. Die geschichtliche Bedeutung Bachs, Händels, Haydns, Mozarts, Beethovens für die Klaviermusik wird umrissen. Der Klavierbau wird ebenfalls verfolgt, die verschiedenen Konstruktionen sind in Wort und Bild erklärt. Die Bildtafeln bringen großenteils Erstveröffentlichungen aus dem Besitz der Berliner Staatsbibliothek, darunter ein Foto, das Franz Liszt am Klavier zeigt. Bis an die Schwelle der Gegenwart, zu R. Strauß, Busoni und Pfitzner, wird der Leser geführt, und er erhält Anregung sowie Bereicherung von dem Buch.

Herbert Gerigk.

Hans Klotz: Das Buch von der Orgel. Über Wesen und Aufbau des Orgelwerkes, Orgelpflege und Orgelspiel. Bärenreiter-Verlag, Kassel, 1938.

Das vorliegende Buch wendet sich an alle Orgelfreunde. Für sie hat der Verfasser dieses Buch von der Orgel geschrieben: sachlich, eingängig, auch dort, wo für den Laien eine spröde Materie dargestellt wird, anschaulich und lebendig in der Sprache, sorgfältig in der Formulierung. Das ganze weitverzweigte Stoffgebiet ist meisterhaft gerafft. Leider weist dieses Buch einige Schönheitsfehler auf. So werden noch die jüdischen Komponisten Felix Mendelssohn-Bartholdy, Heinrich Kaminski und Günther Raffael als „Meister der Orgelmusik" empfohlen. Es wird sich bei einer evtl. Neuauflage empfehlen, diese „Orgelmeister" aus dem Verzeichnis zu streichen, ebenso wie den zweimal angeführten Emigranten Hanns Henny Jahn. Rudolf Sonner.

Egon Vietta: Der Tanz. Eine kleine Metaphysik. Societäts-Verlag, Frankfurt a. Main, 1938.

„In diesem Buch", so verkündet der Waschzettel, „wird über den Tanz philosophiert." In welcher Weise dies geschieht, mag der Tatbestand erhellen, daß gleich zu Anfang der syrische Jude Lukianos von Samosata zitiert und als „Verteidiger des Tanzes" aufgerufen wird. Ihm folgen dann in bunter Reihe durch das Buch die Juden Sachs, Schuftan, Lawrence, Bergson, Brandenburg, der durch seine ekelerregenden Gedichte bekanntgewordene Mediziner Gottfried Benn. In dieser Reihe der „Metaphysiker des Tanzes" fehlt natürlich auch nicht die „tanzende Gouvernante" und Deutschenhasserin Isidora Duncan mit ihrem Welterlösungstrieb und falsch verstandenem Griechentum. Den Beschluß bildet dann die Vertreterin des „absoluten Tanzes", Mary Wigman. Das sind die Quellen der Geistigkeit, von denen das vorliegende Buch gespeist wird.

Das Griechentum, das vom Verfasser zur metaphysischen Deutung des Tanzes herangezogen wird, ist das Griechenland des rassischen Zerfalls.

Neben dem sogenannten klassischen Tanz der Griechen finden die Tänze außereuropäischer Primitiv- und Kulturvölker weiten Darstellungsraum. Wie nicht anders zu erwarten, werden die Germanen nur beiläufig in einem Nebensatz erwähnt. Dies ist verständlich, denn Vietta ist Anhänger der Kulturkreislehre. Daneben aber huldigt er jener „Einfühlungsästhetik", die Alfred Rosenberg in seinem „Mythus des 20. Jahrhunderts" abgelehnt hat. Schließlich finden wir auch noch als Vertreter der „existenziellen Philosophie der Neuzeit" den Dänen Sören Kierkegaard, dessen Ideengänge im Gegensatz zum germanisch-deutschen Denken stehen, aufgerufen.

Es ist in dem vorliegenden Buch viel von dem „neuerwachten Körpergefühl unserer Zeit" die Rede, aber es wird an einem Bewegungsgut nachgewiesen, das uns artfremd ist. Was wir von einer Metaphysik des Tanzes erwartet hätten, wäre eine Darstellung aus germanischen Werten heraus gewesen. Wenn der Autor schon auf den ersten Seiten seines Buches die Erkenntnis ausspricht, daß der Tanz unlösbar mit dem Menschen verknüpft ist, so kann sein Wesensgehalt nicht auf jüdischem und liberalistischem Ideengut aufgebaut und von einer falschen Einfühlungsästhetik erfaßt, sondern muß vom Blut und von der Rasse her gedeutet werden.

Rudolf Sonner.

Kurt Bährens: Der Schallfilm. Verlag für Recht und Verwaltung, Berlin, 1939. 48 Seiten.
Der Schallfilm ist eine der jüngsten Erfindungen, und die Beachtung, die er auch offiziell in immer stärkerem Maße findet, läßt darauf schließen, daß ihm bald eine überraschende Rolle zufallen können wird. Das Prinzip beruht auf dem sogenannten unendlichen Filmband, das in Form einer 8 nahtlos gekittet ist. Es wird in mehreren Parallelrillen beschrieben, und man hat bereits mehrere Abspielgeräte dafür. Die Schrift von Bährens ist außerordentlich instruktiv, weil sie die Entwicklung der jungen Erfindung umreißt, die erreichten Möglichkeiten gewissenhaft angibt und mit einem Zukunftsausblick abschließt. Die Kernfrage liegt in der Vervielfältigungsmöglichkeit der Schallfilme. Hier scheinen verheißungsvolle Ansätze vorzuliegen. Von ihrer Vollendung wird es abhängen, ob der Schallfilm gleichberechtigt neben Schallplatte und Rundfunk treten kann.

Herbert Gerigk.

Eine neue Instrumentations- und eine neue Dirigierlehre

Der zweite Band der „Hohen Schule der Musik, Handbuch der gesamten Musikpraxis" (Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Potsdam) enthält zwei umfangreiche Arbeiten: von Hermann Erpf „Die Lehre von den Instrumenten und der Instrumentation" und von Jos. Müller-Blattau „Die Lehre vom gemeinsamen Musizieren in Chor und Orchester". Beiden Darstellungen gemeinsam ist die Ableitung der mannigfachen Einzelfälle aus einer Gesamterscheinung her, wodurch der Lehrgang behufs praktischer Nutzbarmachung wesentlich an Übersichtlichkeit gewinnt. So leitet Erpf die reiche Fülle von Einzeltatsachen aus der übergeordneten Idee stilgeschichtlicher Bindungen ab, indem er seine Arbeit aufteilt in die Abschnitte: 1. Geschichtliche Vorformen der Instrumentation, 2. Die klassische Orchesterbehandlung,

3. Das romantische Reizorchester und 4. Instrumentationsfragen in der Musik der Gegenwart; Müller-Blattau unternimmt nach vorbereitenden Taktierübungen anhand ganzer Chor- und Orchesterwerke eine Einteilung nach typologischen Gesichtspunkten („Der Orchesterdirigent", „Der Chordirigent" und „Der Operndirigent").
Die Darstellung von Erpf ist ganz vorzüglich. In klarer Sprache wird ein großes Wissen aus noch größerem praktischen Können entfaltet, das durchgängig dem Leser das sichere Gefühl gediegener Unterweisung gibt. Die zahlreichen Notenbeispiele sind als anschauliche Begründung des Gesagten keineswegs überflüssig, wie auch die mehrmalige Betrachtung der Instrumente in anderen Umkreisen als notwendige Komponenten im Kräftespiel der Kulturen erscheint. So ist die Darlegung der organischen Orchesterkonstitution als einer aus der Stillage sich ergebenden Instrumentationsproblematik eine wuchtige Erkenntnis, die auf die verschiedensten Abstufungen und Kombinationen der Instrumente ein bezeichnendes Licht wirft, aber auch der Zielsetzung der Orchesterpraxis gerecht wird. Die Arbeit ist als hervorragender Lehrgang für Komponisten und Dirigenten empfehlenswert.
Müller-Blattaus Lehrgang der Chor- und Orchesterleitung ist nicht frei von zahllosen Abschweifungen in Gebiete der Ästhetik, Musikgeschichte und Formenlehre, die von eigentlichen Schwierigkeiten des Dirigierens ablenken. Die Handwerkslehre des Dirigierens, die nur fast 23 Seiten (bei 259 Seiten Gesamtumfang!) ausmacht, hat es angesichts vorliegender guter Lehrbücher, von denen das von K. Thomas (3. Aufl.) als bestes genannt sei, schwer, sich durchzusetzen. Solche Schlagfiguren schematisch zu entwerfen, die alle Modifikationen des Notenbildes und des Ausdrucks als Akzidenzien zulassen, dazu jedem Beteiligten bei jedem Punkte des Zuges verständlich sind, ist ohne weiteres nicht möglich. So beschränkt sich der Verfasser mehr auf die musikgeschichtliche Dirigentenerziehung, für die umfangreiche Notenzitate herangezogen werden. Der suggestiven Persönlichkeit kann die Fülle der hier gebotenen Anregungen außerordentlich nützlich werden; auch manche apodiktisch vorgetragene These, die angefochten werden kann, hat Anspruch auf kritische Erwägung durch den ernstlich Studierenden. Daß vielfach die große Gestalt H. Pfitzners, des Lehrers des Verfassers, durchlugt, erscheint uns besonders dankenswert, und die geschichtliche Orchestererziehung R. Wagners nimmt mit Recht einen würdigen Raum ein. Hinweise auf Weingartner und Scherchen interessieren uns weniger.

Paul Egert.

* Die Schallplatte *

Neuaufnahmen in Auslese

Helge Roswaenge hat eine seiner schönsten Platten mit der Aufnahme der beiden Bajazzoarien geschaffen. Der Schmelz der Stimme tritt hier ebenso in Erscheinung wie die Musikalität des Sängers, der ein wahrer Belkantomeister ist.

(Eletrola DA 4472.)

Es ist ein erfreuliches Zeichen für den Kulturwillen unserer Plattenfirmen, daß sie seltenes Liedgut in ihr Repertoire aufnehmen, zumal wenn ein so beliebter Künstler wie Heinrich Schlusnus zwei wenig bekannte Schubert-Lieder darbietet — „Nachtstück" und „Kriegers Ahnung" —, dann ist das gleichbedeutend mit einer Erschließung der Gesänge für breite Kreise von Musikliebhabern. Schlusnus gestaltet mit der ihm eigenen Kultur, und Sebastian Peschko begleitet vorbildlich.

(Grammophon, „Die Stimme seines Herrn" 67537 LM.)

Der Pianist Joachim Seyer-Stephan spielt überraschenderweise eine Klaviersonate in d von J. P. C. d'Alquen, einem Tonsetzer aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, dessen Name selbst in Spezialwerken zu fehlen pflegt. Als Schüler Zelters erhielt der später als Arzt tätige Musiker eine gediegene Ausbildung, und die vorliegende Sonate ist auch ein tief empfundenes, großzügig geformtes Werk, das mehr zur Klassik als zur Romantik neigt. D'Alquen starb 1863. Seyer-Stephan spielt diese Musik mit farbigem Anschlag und guter Einfühlung.

(Grammophon 15303/04 LM.)

Ponchiellis „Tanz der Stunden", das Ballett aus seiner Oper „La Gioconda", ist eins der beliebtesten Werke der Unterhaltungsmusik geworden. Wolfgang Beutler und

die Kapelle der Berliner Staatsoper spielen so beschwingt und unbeschwert, wie es diese Musik erfordert.

(Grammophon 15 307 EM.)

Wieder ist ein Hauptwerk Beethovens neu aufgenommen worden: das Klavierkonzert Nr. 5 in Es. Auf fünf Platten wird es von Edwin Fischer mit einer vergeistigten Technik und mit vollendeter musikalischen Durchdringung gestaltet, so daß damit wieder eine Plattenfolge als Muster für Studienzwecke und als Anregung und Erbauung für den anspruchsvollen Musikfreund geschaffen worden ist. Fischer verteilt die Gewichtsverhältnisse innerhalb des Stimmengeflechtes in einem Maße, daß die Struktur des Werkes ohne weiteres klar wird. Zwischen einem gehauchten, aber stets klingenden Piano und einem trotz gewaltiger Klangfülle überall die Grenzen des Instrumentes berücksichtigenden Forte bewegt sich die Klangdynamik Fischers. Er singt und er hämmert, so wie es das Werk jeweils verlangt. Karl Böhm und die Sächsische Staatskapelle sind Musizierpartner, die jede Vortragsnuance des Solisten aufnehmen und daneben auch mit großem Elan den orchestralen Partien ein eigenes Gesicht geben. Die akustische Ausgeglichenheit der Aufnahme dürfte kaum zu überbieten sein. (Electrola DB 5511/5515.)

Der Chor und das Orchester der Hamburgischen Staatsoper geben eine erstaunliche Probe ihrer Leistungsfähigkeit mit dem Marsch und Chor aus dem 4. Carmen-Akt und einer Szene aus „Die Macht des Schicksals". Der schöne Sopran von Martina Wulf leuchtet bei Verdi über dem Männerchor. Hans Schmidt-Isserstedt dirigiert sehr diszipliniert. (Telefunken E 3042.)

Es ist richtig, daß für die gehobene Unterhaltungsmusik die besten Kräfte eingesetzt werden. Wenn Robert Heger mit dem Orchester des Deutschen Opernhauses die große Fantasie aus der Oper „Andrea Chernier" von Giordano-Weninger auf zwei Platten spielt, steht eine kultivierte Wiedergabe der effektvollen Musik von vornherein fest. In dieser Form ist es nicht nur eine Aneinanderreihung von Melodien, sondern man erhält einen Eindruck vom Werk. Der Klang ist durchweg hervorragend.

(Odeon O — 7906/7907.)

Eine ebenfalls ungemein wirkungsvolle Fantasie aus „Cavalleria rusticana" spielt Willy Steiner mit dem Orchester des Reichssenders Berlin — in der Intensität des Vortrags eine Aufnahme, die dem Dirigenten wie dem Orchester das beste Zeugnis ausstellt.

(Odeon O — 7911.)

Man wird bei Gino Sinimberghis Wiedergabe der Bohème-Arie „Wie eiskalt ist dies Händchen" geradezu an Gigli gemahnt: so füllig und rund klingt die schöne Stimme. Auch die Romanze aus Donizettis „Liebestrank" wird reizvoll gesungen, obwohl hier noch nicht die letzten Möglichkeiten ausgeschöpft werden.

(Grammophon 67 543 EM.)

Friedrich Kuhlaus schöne Ouvertüre zu „Erlenhügel" wird von einem ungenannten Orchester unter einem ungenannten Dirigenten sehr wirksam zu Gehör gebracht. Kuhlaus Wirken fällt in das erste Drittel des 19. Jahrhunderts. Die Ouvertüre gehört zu seinen lebensfähigsten Schöpfungen.

(Odeon O — 7918.)

Zu den Spitzenwerken der Ouvertürengattung wird mit Recht Cherubinis Anacreon-Ouvertüre gezählt. Mit dem Orchester der Berliner Staatsoper hat Herbert von Karajan das Werk hinreißend glutvoll vorgetragen. Herrlichster Glanz in den Streichern, unbedingte Präzision in allen Instrumentengruppen und damit eine mustergültige Klarheit zeichnen diese Aufnahme aus.

(Grammophon 67 514 EM.)

Besprochen von Herbert Gerigk.

* Das Musikleben der Gegenwart *

Theater und Konzert an der Westfront

Ausschnitte aus dem Musikleben von Karlsruhe

In den ersten Tagen des September hat wohl niemand in Karlsruhe geglaubt und damit gerechnet, daß hier, zehn Kilometer von der französischen Grenze entfernt und somit gleichsam unter den Geschützen der Maginotlinie, nach verhältnismäßig kurzer Zeit das Badische Staatstheater wieder seine Pforten öffnen konnte und auch die Konzertsäle einen sehr beachtlichen Besuch aufzuweisen vermochten. Hier, an einer mit am meisten exponierten Stelle des Reiches wurde das Verlangen nach gehaltvoller Kunst geradezu zum Bedürfnis, zur natürlichen Reaktion auf die aufreibende Nervenprobe der ersten Kriegswochen und -monate. Der Wiederbeginn der Karlsruher Staatsoper am 22. Oktober mit Beethovens „Fidelio" brachte daher in Anwesenheit des Gauleiters und Reichsstatthalters Robert Wagner sowie zahlreicher Vertreter von Partei, Staat, Wehrmacht und Stadt ein restlos ausverkauftes Haus und einen Abend von nachhaltiger Festlichkeit und Wirkung. GMD. Joseph Keilberth am Pult war der Partitur ein feinsinniger, überlegen gestaltender Ausdeuter. Auf der Bühne interessierte vor allem Paula Baumann in der Titelpartie. Die Künstlerin, welche vom Alt- und Mezzofach kommt, stand in gesanglicher Hinsicht vor einer nicht leichten Aufgabe, deren Bewältigung ihre vielversprechende Entwicklung recht überzeugend in Erscheinung treten ließ. Weiterhin verzeichnete der Spielplan in jener Woche noch Puccinis „Madame Butterfly", die uns neben der ausgezeichneten Suzuki Hildegard Jachnows — Else Blank als Cho-Cho-San konnte gesanglich und darstellerisch bei einer eindrucksvollen, jederzeit wohlbedacht beherrschten Betonung des exotischen Momentes ebenfalls gut gefallen — noch ein anderes neuverpflichtetes Mitglied der Badischen Staatsbühne, den Kapellmeister Walter Hindelang, kennenlernen ließ. Hindelang kommt vom Opernhaus Köln a. Rh. und dürfte noch am Anfang seiner Laufbahn stehen. Wenngleich auch seine Werkauffassung erst Ansätze einer eigenpersönlichen Interpretation zeigt, so haben wir es hier trotzdem mit einem überdurchschnittlichen Dirigiertalent zu tun. Diese Eindrücke herrschten auch im „Tiefland" vor. Hier war dem Karlsruher Theaterpublikum allerdings eine

Martha von außergewöhnlichem Format beschieden. Marlene Müller-Hampe, die wir bereits in Mannheim als faszinierende Tosca und scharfprofilierte Färbersfrau erlebten, gehört nunmehr dem Verbande des Badischen Staatstheaters an, und ihre Martha bewies, daß wir hier nicht nur eine vorzügliche Sängerin, sondern in gleicher Weise eine Darstellerin von höchster Ausdrucksfähigkeit vor uns haben. Und wie völlig anders geartet erschien dann Marlene Müller-Hampes Fürstin von Lucca in Lehárs „Paganini"! Jeder Zoll von höchstem Adel und das Spiel auch hier in jeder Phase von starkem, echtem Erleben beseelt.

Zwischen „Rigoletto" und den deutschen Spielopern „Waffenschmied" und „Zar und Zimmermann" fanden wir dann im November als eine Art musikalischer Delikatesse nach fünfzehnjähriger Pause in völliger Neuinszenierung „Die neugierigen Frauen" des Deutsch-Italieners Wolf-Ferrari. Schon die vortrefflich geschauten Bühnenbilder Heinz-Gerhard Zirchers bildeten — gänzlich aus dem Geist dieser köstlichen Musik geboren — ein Kabinettstück für sich. Nicht weniger Anerkennung verdient die Fassung der Handlung (Erik Wildhagen) im Stile der Commedia dell'arte, also in weitgehendster Anlehnung an das rein Tänzerische. Die neugierigen Frauen — ausgezeichnete Leistungen einer meisterlichen Charakteristik von Hildegard Jachnow, Annemarie Lange, Hella Steinbrecher und Else Blank — hatten tatsächlich Erfolg — und dies in solchem Maße, daß diese Opernaufführung mit zu den besten der letzten Jahre gezählt werden darf. Unter den „Männern" ragten insbesondere der resolute Lelio von Eugen Ramponi, einem verheißungsvollen jungen Bariton, und Werner Schupps schwärmerisch-lyrischer Florindo hervor. Ebenso verdient Wilhelm Greif als gut gezeichneter Arlecchino genannt zu werden. Nicht vergessen sei Joseph Keilberth, welcher die von köstlichem Humor diktierte und liebenswürdigem Esprit feinpointierte Partitur meisterhaft belichtete.

Anfang Dezember erschien dann Verdis „Troubadour", jetzt ganz als italienische Großoper angelegt, wobei das Hilfsmittel der Bildprojektion dem Bühnenbildner Zircher wertvolle Dienste leistete. Mit besonderem Interesse sah man der Neubesetzung der Azucena und Leonore durch Hildegard Jachnow und Hannefriedel Grether entgegen. Walter Hindelang wartete an diesem Abend mit einer in allen Teilen guten Leistung auf.

Im Konzertleben der Gauhauptstadt vermerken wir an erster Stelle ein Sinfoniekonzert der Badischen Staatskapelle. Ludwig Hoelscher spielte dabei Schumanns a-moll-Konzert mit der ihm eigenen Meisterschaft. Das Werk wurde umrahmt von Beethovens Pastoralsinfonie und der „Moldau" von Smetana. Joseph Keilberth dirigierte die einzelnen Werke mit eindringlicher Gestaltungskraft.

Fast gleichzeitig mit dem Badischen Staatstheater hat auch die NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" mit der erfolgreichen Durchführung ihres Kulturprogramms begonnen. Besondere Bedeutung kommt dabei einem Zyklus von vier großen Sinfoniekonzerten zu. Die erste Veranstaltung dieser Reihe fand mit Werken von Gluck, Beethoven und Anton Dvorak statt (Leitung: Joseph Keilberth; Solist: Alfred Höhn). Der erfreulich starke Besuch sowie der herzliche Beifall bezeugten, daß diesen „Konzerten für Jedermann" im Kriegswinter 1939/40 das gleiche Interesse entgegengebracht wird wie im Vorjahre. In Verfolg dieses Kulturprogrammes wurden auch zwei Kammermusikabende veranstaltet. Von den beiden Kammermusikvereinigungen (Dresdner Streichquartett und Peter-Quartett) hinterließen namentlich die Dresdner nachhaltige Eindrücke, und dies vor allem mit der aufrichtig bewunderten Wiedergabe von Schuberts d-moll-Quartett. In diesem Zusammenhange verdiente noch der „Nordische Liederabend" von Moja Petrikowski mehr als durchschnittliche Beachtung.

Erwartungsgemäß löste der diesjährige Tag der deutschen Hausmusik in Karlsruhes Musikleben ebenfalls eine erhöhte Aktivität aus. Neben einem von den Ausbildungslehrkräften der Staatlichen Hochschule für Musik veranstalteten Konzert mit Werken von Dittersdorf, Mozart, Beethoven und Schubert (die Anstalt nahm am 15. Dezember offiziell den Unterricht auf allen Lehrgebieten wieder auf) nennen wir eine „Feierstunde" der Städtischen Musikschule für Jugend und Volk Karlsruhe (Kammermusikwerke von Haydn und Mozart sowie Klavier-, Geigen- und Bratschenmusik von Schumann, Schubert und Kurt Beythien) und einen Hausmusikabend der Karlsruher Hitler-Jugend.

Zum Schluß seien noch die Konzerte der Direktion Kurt Neufeldt erwähnt. In der ersten dieser Veranstaltungen spielte Wilhelm Kempff mit außerordentlichem Erfolge. Diese Konzerte, die nachgerade einen wesentlichen Bestandteil im Musikleben der Badischen Gauhauptstadt ausmachen, finden ihre Ergänzung in einer gleichartigen Reihe von Kammermusikveranstaltungen. Hier war das Queling-Quartett (Streichquartett von Haydn, Reger und Borodin) zu Gaste.

Richard Slevogt.

Auf Vorposten in Westen

Aachen, im Dezember.

Von jeher hat das starke und vielseitige kulturelle Leben Aachens, der westlichsten Stadt des Reiches, maßgebliche deutsche Einflüsse hinübergestrahlt über die Grenzen, und es bestanden fruchtbare Wechselbeziehungen gerade zwischen den musikalischen Künsten und Künstlern Hollands, Belgiens und der ehemaligen Krönungsstadt der deutschen Könige. So verging auch bald nach dem Weltkrieg kein Jahr, in dem die beiden benachbarten Länder nicht ihre besten Gesangvereine herübergeschickt hätten, sich an dem deutschen Liedvortrag zu messen, es gab kaum ein Wochenende, an dem nicht das Aachener Stadttheater das Haus für einen Abend freigehalten hätte für niederländische Besucher. Es war zu einer gepflegten Gewohnheit geworden, daß in jedem Frühjahr das Aachener Orchester und der Städtische Gesangverein unter seinem Generalmusikdirektor im größten Saale Brüssels eines der großen Chorwerke der deutschen Literatur aufführte und daß dieser festliche Tag in der deutschen Botschaft beschlossen wurde, wo die belgischen und deutschen Gäste die Gelegenheit zu einem lebhaften Gedankenaustausch fanden. Ungezählt sind die Theaterfahrten in die niederländischen Städte, und die letzte wurde vor wenigen Wochen erst, am 6. November, getan, als wir in Maastricht vor vollem Haus und mit dankbarer Herzlichkeit vor allem von der deutschen Kolonie begrüßt die Stolz-Operette „Himmelblaue Träume" aufführten.

Trotz unvermeidbarer Schwierigkeiten, die rasch und mit unbeirrbarem Eifer überwunden wurden, hat also die Stadt an der Grenzecke im Westen sofort nach dem Kriegsausbruch ihre unzerstörbare musikalische Aktivität wie in jedem Winter aufgenommen. Das Theater, das gerade jetzt Intendanten und Spielschar ausgewechselt hatte, eröffnete sich schon am 24. September mit dem „Tannhäuser" in der Pariser Fassung. Es mag bezeichnend sein für den Aachener Generalmusikdirektor, den jüngsten Staatskapellmeister Herbert von Karajan, daß er diese Bearbeitung wählte, die für eine kleine Bühne nur vom Standpunkt des Dirigentenpultes aus die interessanteren Möglichkeiten gibt. Denn seitdem er der Aachener Oper als musikalischer Leiter vorsteht, ist der orchestrale Part erheblich über den Bühnenrand emporgewachsen, und wir haben bereits manche Aufführung erlebt, die ihre einzige Berechtigung aus dieser Tatsache zog. So wird der Spielleiter Anton Ludwig sich zu der Pariser Fassung entschlossen haben, weil er in der Persönlichkeit des Dirigenten und in der überragenden Ausdeutung der Partitur die szenischen Schwierigkeiten, die er selbst zu bewältigen hatte, ausgeglichen sah. Karajans „Tannhäuser", schon am Anfang seiner Aachener Laufbahn eine überraschende Leistung, ist in eine große und weit umfassende Darstellung hineingewachsen. Auch dies verlangte vielleicht nach dem prunkvolleren Rahmen. Die Verflechtung des Werkes als Vorstudie und in der Überarbeitung aus späterer, rückschauender Zeit mit dem „Tristan" blendet heute bei ihm mit greller Deutlichkeit auf. Es sind nicht allein die Äußerlichkeiten der Partitur, wie die chromatischen Sechzehntel der Geigen, die in eine solche Erinnerung hineinzwingen, vielmehr ist es der Geist, der das Orchester erfüllt und der selbst der Elisabeth des zweiten Aktes, ja noch der Entsagenden des dritten Aktes etwas von der versengenden Glut der Isolde gibt. Alles ist vom Dirigenten aus auf ein Ziel hin gerafft, gesteigert, aller Ausdruck wird auf die Höhepunkte hingetragen, auf den Sängerkrieg, auf die Romerzählung, bei der sich noch einmal die Rivalen gegenüberstehen, ein in die Verzweiflung der Nichterfüllung hineingetriebener Tristan, ein ins unerträgliche Übermaß des Edlen hinaufgetriebener Marke. Von Karajan drang bisher vom „Tristan" aus am tiefsten in das wagnerische Element. Das schlägt auf den „Tannhäuser" zurück. Danach dirigierte der Staatskapellmeister in der Oper nur noch den „Maskenball" Verdis, auch den zum zweitenmal als eine deutliche Zäsur seiner aufsteigenden Entwicklung, während er den „Figaro" und Janaceks „Jenufa" seinem aus Duisburg herübergeholten Stellvertreter Berthold Lehmann überließ. Lehmann hatte sich schon mit der beethovenschen Musik zum „Egmont" bei der Eröffnung des Schauspiels mit erheblichen Qualitäten eingeführt. Im „Figaro" offenbarte er einen besonderen Sinn für die Hintergründigkeit mozartischer Skepsis, und in der Oper des mährischen Komponisten verstärkte er den Zugriff der Spielleitung des Gastes Friedrich Ammermann und entließ die Darsteller nicht aus der Zucht einer bis zur letzten und kleinsten Einzelheit durchdachten Zusammenarbeit. Die ergiebigen, oft im wirkungsvollen Kontrast grundierten Ensembles kamen ohne jeden Zwang im wohl überlegten Vortrag heraus und füllten glatt die brüchigen Lücken des spärlich gespannten Dramas. Die von Wilhelm Pitz in scharfem Rhythmus einstudierten Chöre leuchteten wie grelle Illustrationen in die bewußt schwerfällige Charakterisierung der bäuerlich zugeknöpften Gestalten hinein.

Die Chöre aber, die sich mit dem Städtischen Gesangverein in den großen Konzerten vermischen, hatten ihren ersten Höhepunkt bereits im dritten Konzert dieses Winters, das unter Herbert von Karajan eine gewaltige Aufführung von Beethovens Neunter Sinfonie brachte. Der GMD. bot einen Aufbau von eherner Konsequenz. Alle Vorschriften der Partitur wurden bis zur Pedanterie eingehalten, die Tempi auf das genaueste ausge-

schlagen. So gab es eine kolossale Steigerung über die einzelnen Sätze hinweg bis zum hymnischen Chorfinale. Mit einer unbeschreiblichen Begeisterung gab sich das Publikum dieser Deutung hin, so daß die Sinfonie kaum drei Tage später als eines der sogenannten Volkssinfoniekonzerte mit einheimischen solistischen Kräften vor einem übervollen Konzertsaal wiederholt werden mußte. Die Leistung des Chores war freilich von einer solchen Vollendung, die schwerlich überhaupt noch überboten werden könnte. An den übrigen Konzertabenden hob Karajan Richard Straußens gelehrte Sinfonie „Also sprach Zarathustra" mit einem außerordentlichen Einfühlungsvermögen heraus, so daß er dem schwierigen Werk zu einem Erfolg verhalf, der das Haus buchstäblich zu Begeisterungsstürmen hinriß. Brahmsens 1. Sinfonie geriet ihm zu einer monumentalen Ausdeutung, Bruckners Siebente mehr zu einer effektvollen Leistung. An prominenten Gästen zählen wir bis heute Ludwig Hoelscher, der Schumanns Cellokonzert in a spielte, Lore Fischer, Tilla Briem und Rudolf Watzke, die im Solistenquartett der Neunten auftraten, nicht zuletzt aber den Präsidenten der Reichsmusikkammer, Peter Raabe, den unvergessenen Vorgänger von Karajan, der in jedem Jahr einmal nach Aachen kommt, um ein Konzert zu dirigieren zugunsten seiner Peter-Raabe-Stiftung. Diese Konzerte kommen den Mitgliedern des Aachener Städtischen Orchesters zugute und sind stets von begeisterten Anhängern Raabes bis auf den letzten Platz ausverkauft. Der große Mittelpunkt seines diesjährigen Konzertes war die 7. Sinfonie Beethovens, die geradezu jubelnd quittiert wurde.

Franz Achilles.

Deutsche Oper in Holland

„Die Walküre" in Amsterdam, den Haag und Rotterdam

Man muß den tosenden Beifallsorkan und die stürmische Begeisterung der Holländer miterlebt haben, um die Größe dieses Operntriumphes zu begreifen, den die Düsseldorfer Oper mit ihrem Gastspiel in Rotterdam, den Haag und Amsterdam davontrug. „Die Walküre" von Richard Wagner, schon oft in Holland mit Gästen von verschiedenen Theatern unter mehr oder weniger prominenten Dirigenten aufgeführt, fand diesmal eine Aufnahme, wie sie nicht glanzvoller und erfolgreicher sein konnte. Der Schlüssel des Erfolges der nach den begeisterten Stimmen der holländischen Presse vortrefflichen und einzigartigen Aufführung liegt in dem vorbildlichen Wagner-Stil der Düsseldorfer Städtischen Bühnen, der im Musikalischen von GMD. Prof. Hugo Balzer, im Szenischen vom Generalintendanten Prof. Otto Krauß erarbeitet wurde. In einer Spielstärke von 85 Musikern war das Städtische Orchester neben den Sängern der Garant der Erfüllung hochgespannter Erwartungen in einer Wiedergabe, deren Wert immer nur durch die Kraft und das Können der Schaffenden bestimmt wird.

In der Schauburg der Stadt Amsterdam fand das erste Gastspiel statt. Ein bis auf den letzten Platz ausverkauftes Haus, festliche Stimmung und ein enthusiastisches Echo waren die Begleitmusik, die sich am folgenden Abend in der Residenzstadt noch steigerte. Der Haager Aufführung im gleichfalls ausverkauften „Gebouw" mit über 2000 Plätzen wohnte auch der deutsche Gesandte, Graf Zech, bei. Die außergewöhnlich glücklichen akustischen Bedingungen dieses Theaters grenzen schon ans Wunderbare, so vollkommen bindet sich in ihm der Klang zu blühendem Leben. Dem repräsentativen Charakter der Aufführung entsprach auch das gesellschaftliche Bild im Zuschauerraum, in dem zahlreiche Vertreter des diplomatischen Korps, der Behörden, der holländischen Wehrmacht und der deutschen Kolonie ihrer schrankenlosen Bewunderung Ausdruck verliehen. So heftete sich stolzer Glanz an die deutschen Farben. Gleichzeitig erwies sich die deutsche Kunst wieder als eine Brücke der Verständigung, für die das Düsseldorfer Theater in besonderem Maße berufen ist.

Mit Recht sind an erster Stelle zwei Künstler zu nennen, die auch von den Holländern als die „Seele" der Aufführung gepriesen und gefeiert wurden: Hugo Balzer und Erna Schlüter. Unerbittlich straff in der rhythmischen Deutung der Partitur, dabei feinsinnig in dem durchsichtigen Ausmalen des Stimmgewebes gelang Balzer ein in der Klangschönheit und Deutlichkeit vollkommenes Sichverschmelzen der gesanglichen und instrumentalen Elemente. Licht und Schatten waren mit bald sparsamen kammermusikalischen, bald dramatisch ausladenden Akzenten unfehlbar sicher verteilt. „Niemals hörte man hier eine bessere Brünhilde", schreibt eine holländische Zeitung über die Kammersängerin Erna Schlüter, deren ebenso

fester wie elastischer Sopran einen Reiz und Schmelz entfaltet, wie ihn nur eine begnadete Vollnatur zu offenbaren vermag. Asger Stig lieh dem Wotan die Wucht des auf breite Gebärden angewiesenen pathetischen Vortrags, ohne an erschütternder Menschlichkeit einzubüßen. Bernd Aldenhoff war ein strahlender Siegmund, Lotte Wollbrandt eine dramatisch ausgreifende Sieglinde und Josef Greindl ein baßschwerer Hunding. Als Fricka alternierten die in der Intensität des Ausdrucks gespannte Elisabeth Höngen und die volltönende Grete Ackermann. Hervorragend das mit jugendfrischen Stimmen gesegnete Walküren-Ensemble. Die stimmungsvolle Inszenierung von Professor Otto Krauß arbeitete die theatralischen Möglichkeiten des Dramas wirkungsstark heraus. So erfüllte sich Wagners Forderung nach dem Einklang von Orchestervortrag, Reklamation und Spiel in schöner Weise.

Friedrich W. Herzog.

Albert Jungs „Feierliches Vorspiel"

Die Feierstunde der NSDAP. am 17. Dezember 1939 im Schiller-Theater der Reichshauptstadt, in deren Mittelpunkt eine Ansprache von Reichsleiter Rosenberg stand, erhielt musikalisch ein besonderes Gesicht durch die Uraufführung des „Feierlichen Vorspiels" von Albert Jung. Der heute vierzigjährige musikalische Leiter des Saarbrücker Rundfunkorchesters ist weiten Kreisen zuerst durch seine „Festmusik für Orchester" bekanntgeworden, die zur Jahrhundertfeier seiner saarländischen Vaterstadt St. Ingbert entstand und 1935 auf Veranlassung des Führers anläßlich der Kulturtagung des Reichsparteitages gespielt wurde, nachdem sie bereits im Juni des gleichen Jahres auf der Reichstagung der NS.-Kulturgemeinde uraufgeführt worden war. Vorher bereits hatte Jung durch verschiedene Werke persönlicher Prägung aufhorchen lassen, u. a. ein Kammermusikwerk, Variationen für Streichquartett und Horn, eine Rhapsodie für Orchester und das sinfonische Vorspiel „Weckruf". Der Johann-Stamitz-Preis und 1935 der Musikpreis der Westmark waren die äußere Anerkennung dieses zielstrebigen Musikertums, das sich überzeugend auch in der Passacaglia für großes Orchester und Orgel und ein weiteres sinfonisches Vorspiel für großes Orchester dokumentierte.

Das neue „Feierliche Vorspiel" setzt die Linie dieser Werke unter dem Gesichtswinkel nationalsozialistischer Feiergestaltung überzeugend fort. Jung, der sich selbst keiner musikalischen Richtung verpflichtet fühlt, sondern sich auf der Grundlage der Tonalität zu einem frischen Musikantentum bekennt, läßt das von festlichen Bläserklängen eingeleitete Werk in dem als cantus firmus der Bläser gespielten Horst-Wessel-Lied gipfeln. Das Charakteristische dabei ist die organische Verbindung des eigenen thematischen Materials mit dem Liedgut der Bewegung. Die Musik hat eine klare Gesetzmäßigkeit. Sie überzeugt im Klang und in der Durchführung, die durch eine Fuge auch kontrapunktisch ausgerichtet wird. Konzertante Elemente lockern die getragene Akkordik des kraftvollen Tongebäudes, dessen Klangstrom sich in großen Räumen am machtvollsten entfalten wird. Der Komponist, der sich selbst mit dem großen Orchester des Deutschlandsenders für sein Werk einsetzte, hat mit dieser neuen Schöpfung einmal einen wertvollen Beitrag zur nationalsozialistischen Feiergestaltung gegeben, dann aber auch seine eigene Begabung in sicherer und erfreulicher Weise erneut unter Beweis gestellt.

Hermann Killer.

Oper

Oper in Berlin

Unmittelbar vor Weihnachten brachte die Staatsoper Verdis „Don Carlos" in Neueinstudierung heraus. Neu war Paul van Kempen als Gastdirigent, der damit nach langer ausschließlicher Konzerttätigkeit wieder einmal am Opernpult erschien. Die Aufführung wurde zu höchster Dramatik gesteigert, und van Kempen hielt das Ganze überraschend überlegen zusammen. Im Streben nach kraftvollen Akzenten deckte van Kempen allerdings gelegentlich die Singstimmen, und es gab einzelne Übersteigerungen durch das massige Blech. Verdi hat für italienische Blechbläser instrumentiert, die leichter und weniger füllig spielen, weil die Instrumente eine andere Bauart haben. Daran denken unsere Kapellmeister nicht immer. Van Kempens Dirigentenleistung hatte ein Gesicht; man konnte mit diesem Verdi einverstanden sein. Die glanzvolle Besetzung sichert von vornherein den Erfolg. Tiana Lemnitz als Elisabeth konnte die Leuchtkraft ihrer schönen Stimme entfalten, und auch schauspielerisch überzeugte sie. Im übrigen standen — wie schon früher — auf der Bühne: Margarete Klose als Eboli, Franz Völker als Carlos, Heinrich Schlusnus als Posa und Josef von Manowarda als aufwühlender und erschütternder Philipp.

Max von Schillings' erfolgreichstes Opernwerk „Mona Lisa" erschien nach längerer Pause wieder im Spielplan der Staatsoper. Barbara Kemp-von Schillings übernahm als Gast die Spielleitung. Sie war früher die viel-

leicht beste Vertreterin der Titelrolle, und so vermochte sie aus lebendiger Erfahrung das Erbe ihres Mannes zu verwalten. Überall wurde ihre führende Hand sichtbar. Das Musikalische lag bei Karl Elmendorff in guten Händen. In dem Bemühen, die Großlinigkeit der Musik klar herauszuarbeiten, ging er bis an die äußersten Grenzen des akustisch Zulässigen — obwohl die Gattung Oper in dieser Hinsicht gar nicht genug Zurückhaltung vom Dirigenten fordert. Prachtvolle Bühnenbilder schuf Emil Preetorius, der mit den vollkommenen Mitteln der Staatsoper eine Aufteilung der Szenen vornahm, die den Sinn des Spiels denkbar deutlich werden ließ. Viorica Ursuleac war als Mona Lisa ganz die geheimnisvoll-undurchdringliche Frau, deren Inneres sich dann in ihrer Liebesleidenschaft erst erschließt. Sie hatte darstellerisch und gesanglich Höhepunkte, die selbst in der Erinnerung nicht verblassen. Ein würdiger Gegenspieler war Hans Hotter als Francesco. Er machte einen dämonischen Renaissancemenschen aus dieser Gestalt. Hotter ist ein Künstler von ungewöhnlichem Format, bei dem alles echt und empfunden wirkt: der Gesang wie das Spiel. Seine Verpflichtung ist ein Gewinn für die Staatsoper. Marcel Wittrisch verkörperte den unglücklichen Liebhaber Giovanni sieghaft im Auftreten wie in der Erscheinung. Eine entzückende Karnevalskönigin Ginevra stellte Carla Spletter vor. Chöre und Tanzgruppe waren ausgezeichnet. Es gab viel herzlichen Beifall für alle Beteiligten.

Herbert Gerigk.

Heidelberg: Unsere Kriegsspielzeit erhielt ihr Gepräge durch ein vertieftes Bedürfnis nach künstlerischer Erhebung sowie liebevolle Pflege der Oper, ohne deswegen dem Schauspiel im geringsten Abbruch zu tun. In diesem Geiste übernahm nach einer langen Reihe von Schauspielintendanten ein ausgesprochener Opernfachmann die Leitung des Heidelberger Städtischen Theaters: Hanns Friederici, der von Berlin hierherkam. Was er mit der „Entführung aus dem Serail" durch sorgfältige Herausarbeitung aller Partiturfeinheiten Mozarts in das Szenische hinein versprach, hielt er auch in den folgenden Monaten. Unterstützt wurde er hierbei durch glücklich erwählte neue Gesangskräfte, unter denen wir besonders Gertrud Krause begrüßen, deren Wirkungsrahmen damit aufgezeigt sei, daß sie als Blondchen neben dem Belmonte Ernst Fischers ebenso anmutig wirkte wie als Mimi natürlich in Puccinis „Bohème". Aber auch Elly Völkel erfreute als Konstanze durch edlen Gesangsstil wie Peter Brodesser durch angenehme und umfangreiche Stimme. Ungern vermißten wir GMD. Kurt Overhoff, der in diesen Monaten durch Krankheit verhindert war. In die Bresche sprang Kapellmeister Fritz Bohne, der sich auch in Verdis „Othello", Nicolais „Lustigen Weibern von Windsor", Beethovens „Fidelio" u. a. als sicherer Opernleiter bewährte in Zusammenarbeit mit Oberspielleiter Martin Baumann. Als Osmin führte sich Franz Scherkamp mit nie übertreibendem Humor ein. Neben der beschwingt stilvollen Stimmung der von Friederici hervorragend inszenierten Mozart-Oper konnte „Othello" mit Ernst Fischer in der schwierigen Titelrolle nicht so geschlossen und einheitlich wirken trotz außerordentlicher Ansätze zu bewegten Massenszenen (z. B. gleich zu Beginn beim Sturm), die über Statistengepflogenheiten hinauskamen. Wieder wirkt als Spielleiter der Oper auch Georg Buttlar, dessen Falstaff uns zugleich seinen vollen Baß wie seine mimische Treffsicherheit angenehm in die Erinnerung rief. Zu seinem Lustspielerfolg halfen wirksam Trude Krause, Tilde Hoffmann, Hilde Egger (als Anna), Hugo Schäfer-Schuchardt (als Fluth) und Hermann Stellter (Junker Spärlich). Diese Kräfte stehen auch mit der hier schon bestbeheimateten Ly Brühl der Operette unter Kapellmeister Wolfgang Hellmann zu Gebote. Gediegene Chorarbeit wird unter Hans Keller geleistet, wie im Ballett unter Tatjana Sawizkaja.

Friedrich Baser.

Königsberg (Pr.). Die Spielzeit begann im Königsberger Opernhaus unter der Leitung des neuen Intendanten Max Spilcker recht verheißungsvoll. Wir nennen eine prächtige Neuinszenierung von Verdis „Aida", die Günther Rennert a. G. mit viel Geschmack durchführte. Königsberg verfügt auch in dieser Spielzeit über ein wirkliches Ensemble, also über ausgeglichene Leistungen auf einheitlich hohem Niveau. Es entspricht diesem Ensemblegeist, wenn wir den vielen Beteiligten, unter denen es keine Fehlbesetzung gab — was gerade unter den jetzigen Umständen viel heißen will — ein Gesamtlob zollen. Elisabeth Aldor (Amneris) und Thea Consbruch (Aida) waren ebenbürtig als Rivalinnen; das gleiche gilt für die feindlichen Heerführer Karl Buschmann (Radames) und Karl Wolfram (Amonasro). Wilhelm Franz Reuß leitete mit Umsicht das musikalische Geschehen. Sehr schön waren die Tänze von Toni Vollmuth. — Lortzings „Wildschütz" bewies in der Inszenierung von Max Spilcker wieder einmal seine Lebenskraft. Gerade Lortzings Werke stellen, was leicht übersehen wird, hohe Ansprüche. Sie verlangen wegen ihrer Harmlosigkeit sorgfältigste Darstellung; allzu leicht wird ihre Wirkung gegenüber einem Theaterpublikum, das an kräftigere Kost gewöhnt ist, gefährdet. Durchweg war die humorvolle Gebelaune von künstlerischer Gewissenhaftigkeit beherrscht. Wir nennen den gesanglich und schauspielerisch ausgezeichneten Baculus von Adolf Meyer-Bremen und das temperamentvolle Gretchen von Ilsemarie Schnering. Dem Baron Kronthal lieh Hugo Meyer-Welfing seinen schneidigen Tenor. (Musikalische Leitung: Romanus Hubertus; ausgezeichnete Chöre: Egon Bölsche; hübsch und einfallsreich die Gesamtausstattung: Fritz Buek.) — Tanzabende sind auf den deutschen Bühnen verhältnismäßig selten. Das mag daran liegen, daß sich — ungeachtet einiger individueller Spitzenleistungen — ein einheitlicher Tanzstil noch nicht herausgebildet hat. Die Folge davon ist, daß die Komponisten mit keiner bestimmten tänzerischen Technik rechnen können, die ja für die Wahl ihrer rhythmischen Mittel ausschlaggebend wäre. Hermann Reutter nähert sich daher in seiner „Kirmes von Delft" dem pantomimischen Darstellungsstil, während sich Manuel de Falla im „Dreispitz" mit spanischem Kolorit hilft. Zwischen diesen beiden Werken stand ein Ballett „Verliebtes Porzellan" nach Musik von Mozart in der Auswahl eines ungenannten Autors. Bezeichnenderweise ging von diesem Stück die breiteste Wirkung aus. Die Tanzgruppe bewährte sich unter Führung von Toni Vollmuth vortrefflich. — Ein überaus reger Besuch belohnt die Arbeit des Opernhauses, die der Zeit entsprechend von besonderem Verantwortungsbewußtsein getragen wird.

Herbert Sielmann.

Mannheim: Kurz nach der Neuinszenierung von Cornelius' „Barbier von Bagdad" in der Bearbeitung von Felix Mottl brachte Karl Elmendorff im Nationaltheater eine zweite, von Mottl seinerzeit für das Karlsruher Staatstheater bearbeitete Oper, Bellinis „Norma". Richard Wagner rühmte diesem Werk „neben reichster Melo-

dienfülle innerste Glut und tiefe Wahrheit" nach, und die durchschlagende Wirkung, die das Werk einst mit seinem reizvollen Nebeneinander von weicher Kantilene und dem Pomp der „großen Oper" hatte, versagte auch heute nicht. Der Stoff greift in die sagenumwitterte, geheimniserfüllte keltische Druidenzeit, er führt in den finsteren Hain eines schaurigen und strengen Götzendienstes. Es fällt nicht leicht zu diesem Stoff ein Verhältnis zu finden, aber er tritt hinter die musikalische Schönheit und die erstaunliche dramatische Ausdruckskraft dieser Partitur, der Mottl Wagnersche Klangfarben lieh, zurück. In Karl Elmendorffs Interpretation und unter Erich Kronens Regie hatte das Werk mit Glanka Zwingenberg in der Titelrolle und Ly Betzou, Erich Hallstroem und Hans Schweska in weiteren Rollen einen großen Erfolg.

In der Reihe der Versuche, in Deutschland wenig oder überhaupt nicht bekannte Opern Verdis heimisch zu machen, brachte Karl Elmendorff wieder in vorbildlicher Zusammenarbeit mit dem Regisseur Erich Kronen Verdis „Simone Boccanegra", die große historische Oper, die kurz nach den großen Erfolgsopern entstand, wie kein zweites Werk Verdis der politischen Tendenz untergeordnet ist und in Italien zur Nationaloper wurde. Es ist ein echter Verdi, prachtvolle Kantilenen spannen sich aus, glänzend intensiviert das Orchester die dramatische Spannung, eindringliche Melodien bezaubern den Zuhörer. Hans Schweska als Simone, Heinrich Hölzlin als Fiesco mit den prachtvollen Baßarien, Theo Lienhard in der Rolle des Intriganten Paolo Albiani und vor allem auch die wundervoll singende Glanka Zwingenberg führten das Werk zu durchschlagendem Erfolg. Der „Simone Boccanegra" wird, wenn auch sein Libretto kompliziert und schwer durchschaubar ist, doch sein Lebensrecht auf der deutschen Bühne behaupten können. Als Beitrag zur heiteren Spieloper brachte Eugen Hesse, der bisher als Korrepetitor am Nationaltheater wirkte und sich zum ersten Male als aussichtsreiche Dirigentenbegabung beweisen durfte, Lortzings „Zar und Zimmermann". Dr. Ernst Cremer brachte eine Neueinstudierung von Puccinis „La Bohème", deren Erfolg vor allem von Hans Tolksdorf als Rudolf und Käthe Dietrich als Mimi getragen wurde. Carl Josef Brinkmann.

Oldenburg: Nach Leopold Ludwigs Verpflichtung an die Wiener Staatsoper hat Heinrich Steiner, bisher erster Kapellmeister des Reichssenders Berlin, die musikalische Leitung im Oldenburgischen Staatstheater übernommen. Die „Fidelio"-Aufführung, mit der Steiner sich einführte, ließ bezeichnende Werte seiner künstlerischen Persönlichkeit bereits deutlich und gewinnend erkennen. Steiners disziplinierten Musikantentum und seine zuchtvolle Führung erreichten eine Wiedergabe der „Fidelio"-Partitur, die maßvoll in der klanglichen Entfaltung und beherrscht in der Durchformung der Empfindung blieb, dafür aber einen klar übersichtlichen und gestrafften dramatischen Aufbau sicherte. Unter den neuverpflichteten Mitgliedern des Ensembles fiel der ergiebige Sopran der Elsa Moll auf, deren Leonore jedoch noch etwas Konzentration in der musikalischen und szenischen Führung bedarf. Dr. Julius Pölzer sang als Gast von der Münchener Staatsoper den Florestan, überlegen im Können und im künstlerischen Einsatz. Georg v. Tschurtschenthalers Pizarro kam die Ausdruckshaftigkeit des in seinen Grenzen klangvollen Basses vorteilhaft zugute. Die „Rigoletto"-Neueinstudierung unter dem vielfach bewährten Musikdirektor Willy Schweppe überraschte durch eine ungemein lebensvolle Spielführung, für die der Schauspieldirektor des Staatstheaters, G. R. Sellner, verantwortlich zeichnete. Die Auflockerung der Szene im Festakt und die intensive Durcharbeitung einzelner Charaktere war hier für die Opernbühne eine wertvolle Anregung. Neben der fein durchdachten, gesanglich durchaus gemeisterten Rigoletto-Darstellung Fritz Oswalds verdient der gepflegte, glockenklare und leuchtende Sopran Maria Fabers Erwähnung, deren Gilda eine beglückende und zugleich menschlich erwärmende Leistung war. Mit dem etwas reichlichen Operettenangebot („Vogelhändler", „Wiener Blut", „Zarewitsch") versöhnte die sympathische und jedesmal wieder erfreulich stilvolle Regie Adi Appelts, der in der bezaubernd anmutigen Anne-Marie Eichelmann (Sopran), dem sehr seriösen Harald Jung (Tenor) und Carmen Papperitz (Soubrette) wertvolle Mitarbeiter hat. Im ersten Anrechtskonzert des Staatsorchesters wußte Heinrich Steiner auch als Konzertdirigent zu überzeugen. Eine prachtvoll zielsicher aufgebaute „Egmont-Ouvertüre" und die Zweite Brahms' waren eindrucksvolle Zeugnisse für ein Künstlertum, das sich seiner Art bewußt ist. Das zweite Konzert war der offizielle Abschied Leopold Ludwigs. Der Künstler erlebte noch einmal, wie herzlich er sich die Gemeinde der Oldenburger Kunstfreunde gewonnen hatte. Allerdings war nach W. Jergers Choralvariationenen u. a. Schuberts Rosamunde-Musik unter seiner Stabführung auch ein schönstes Erlebnis. Fritz Piersig.

Schwerin (Meckl.). Ein Spielbeginn mit Hindernissen: sofortige Einberufung des ersten musikalischen Leiters, des Heldenbaritons und lyrischen Tenors, einiger Mitglieder vom Orchester, Chor und technischen Personal zum Wehrdienst. Das bedingte von vornherein eine völlige Umstellung des Planes für die ersten Spielwochen. Daß trotz all dieser Schwierigkeiten rechtzeitig begonnen werden konnte und die ersten Opernaufführungen dem hohen Stande der Schweriner Bühnenkunst entsprachen, ist der schönste Beweis für die vorbildliche Zusammenarbeit aller Beteiligten und für die Tatkraft und Umsicht des Generalintendanten Hadwiger. Der Spielplan in diesen ersten drei Monaten konnte naturgemäß sich daher nur in ruhigen, sicheren Bahnen bewegen — Wagner, Lortzing, Verdi und Puccini—, denen sich die aus der vorigen Spielzeit übernommene örtliche Neuheit „Sly" von Wolf-Ferrari anschloß. KM. Wilhelm Seegelken, dem die Hauptlast zugefallen war, bewies mit der Leitung von Lohengrin, Troubadour, Madame Butterfly und Sly mehr als nur ein gutes handwerkliches Können; er zeigte eine Stilsicherheit und Größe in der Auffassung, die das Beste für die weitere Entwicklung dieses jungen Dirigenten erwarten lassen. Der Aufführung des Zar und Zimmermann gab Dr. Rüdiger Bätz eine aufgelockerte Beschwingtheit. Recht gut schnitt auch Walter Stern, der erstmalig vor einer größeren Aufgabe stand, mit dem Rigoletto ab. Das Eingehen auf besondere Einzelleistungen der Sängerinnen und Sänger bleibt einem späteren Bericht vorbehalten.
A. E. Reinhard.

Konzert

Berliner Konzerte

Der Tradition und der Gegenwart war das 4. Philharmonische Konzert verpflichtet, das Wilhelm Furtwängler leitete. Wie er den gewaltigen sinfonischen Block von Brahms' e-moll-Sinfonie immer wieder zu einem musikalischen Erlebnis gestaltet, das bleibt das Zeichen einer schöpferischen Meisterschaft. Für die zeitgenössische Musik zeugte Max Trapps „Konzert für Orchester" Nr. 2, Werk 36, das bereits die diesjährigen Reichsmusiktage in Düsseldorf um einen erfreulichen Wertzuwachs bereichert hatte. Diese klangschöne, aus dem Erbe der Vergangenheit bis zum modernen Musikantentum gehaltlich und formal sicher fortschreitende Tonsprache ist ein überzeugender Beweis für die Leistungshöhe, bis zu der das Schaffen Trapps heute fortgeschritten ist. In Furtwänglers Wiedergabe, unter dessen Stabführung die Philharmoniker ein Äußerstes an Orchesterklang und -disziplin gaben, errang das Werk einen unbestrittenen Erfolg. Claudio Arrau, der Schumanns a-moll-Klavierkonzert spielte, fügte sich diesem Orchesterabend würdig ein.

Auch Fritz Zaun bot in der Philharmonie Brahms' Vierte in einer ungemein durchbluteten und plastischen Wiedergabe dar, die ebensosehr die Gestaltungskraft des Dirigenten wie die Klangkultur seines Städtischen Orchesters lobte. Zwei tiefgreifende Chorwerke, die „Nänie" und das „Schicksalslied" vervollständigten den geschlossenen künstlerischen Gesamteindruck dieses Brahms-Abends der Berliner Konzertgemeinde, an dem der Berliner Volkschor, der Erksche Ge-

mischte Chor, der Brinkmannsche Gesangverein und der Pankower Oratorienverein verdienstvoll mitwirkten.
Einen aufschlußreichen Einblick in die „Neue Japanische Musik" gab das unter dem Protektorat der Deutsch-Japanischen Gesellschaft veranstaltete Konzert, das den jungen japanischen Komponisten und Dirigenten Hisatada Otaka zum ersten Male auf das Podium der Philharmonie brachte. Otaka ist ein Hauptvertreter jener fortschrittlich gesonnenen Musikergeneration seines Landes, die mit den Klangmitteln und der Technik der europäischen Musik zu eigenem, artgemäßem künstlerischen Ausdruck vorstoßen will. Komponisten, die aus dem gleichen Geist schaffen, sind u. a. auch Hirao, Konoye und Shiba. Otaka selbst steuerte eine Suite bei, in der u. a. ein japanisches Thema fugenartig verarbeitet wird, und die musikalische Schilderung einer altjapanischen Sage „Das Mädchen von Ashiya" in Form einer sinfonischen Dichtung. Für europäische Ohren ist die stilistische Einheitlichkeit all dieser Werke durch den schillernden Reiz einer fast „impressionistischen" Klangkoloristik gegeben, die sich weniger vom Thema, von der Melodie, als vielmehr vom Stimmungshaften her fassen läßt. Der aufschlußreiche Abend, der einen durchaus positiven Eindruck dieser musikalischen Bestrebungen vermittelte, hielt sich auch durch seine Wiedergabe auf sehr beachtlichem Niveau, einmal durch das Können des Dirigenten, der ein Musiker von zielbewußter Gestaltungskraft ist und sicher mit dem technischen Rüstzeug schaltet, dann auch durch die Philharmoniker selbst, die ihre vielgerühmte Anpassungsfähigkeit wieder in hellstem Licht zeigten.

Im 5. Sinfoniekonzert des Philharmonischen Orchesters brachte Eugen Jochum die „Konzertsuite für großes Orchester" von Harald Genzmer zur Berliner Erstaufführung. Das Werk des dreißigjährigen Komponisten, der als Preisträger des Olympia-Wettbewerbs bekanntgeworden ist und ebenso als Vorkämpfer für das Trautonium, besteht aus vier knapp gefaßten Sätzen, deren Eigenart in einer fast aphoristischen Kürze der musikalischen Thematik und Durchführung besteht. Genzmer bemüht sich um eine ebenso unkomplizierte wie unromantische Tonsprache, die vor harten Klangreibungen nicht zurückschreckt, anderseits durch ihre frischen Bewegungsanläufe das Interesse der Hörer fand. Jochum bot das Stück in einer vorbildlich klaren Aufführung dar und führte den Abend dann zu dem musikalischen Höhepunkt von Beethovens „Eroica", nachdem Enrico Mainardi Dvoraks Cellokonzert tonschön und überlegen gestaltend gespielt hatte.

Die Staatsoper veranstaltet in diesem Konzertwinter drei Morgenfeiern, deren erste dem Schaffen von Peter Cornelius galt. Dieser schöne Gedanke wurde durch eine charakteristische Auswahl aus den Vokal- und Instrumentalwerken des liebenswürdigen Meisters musikalisch sehr eindrucksvoll verwirklicht, da Karl Elmendorff als Dirigent, Liedbegleiter und Erklärer die Veranstaltung betreute und da Künstler wie Tiana Lemnitz, Käte Heidersbach, Hilde Scheppan, Beate Asserson, Marcel Wittrisch und Gerhard Hüsch neben dem Chor und der Staatskapelle mitwirkten. Lieder und Duette sowie das auf den Tod Hebbels geschriebene „Requiem" ließen die tief und schlicht gestaltete Gefühlsinnigkeit als das Eigenste und Beste dieses Meisters klar hervortreten, während die Ouvertüre zu der Oper „Cid" und der Monolog aus „Gunlöd" erneut das Fehlen einer dramatischen Ader bei Cornelius zeigten.

Ein aufschlußreicher Querschnitt durch die dänische Musik wurde auf dem ersten Internationalen Austauschkonzert der „Gemeinschaft junger Musiker" in der Singakademie geboten. Unter dem Protektorat des dänischen Gesandten spielte das in Berlin bereits als ausgezeichnete Kammermusikvereinigung bekannte Dänische Quartett in der Zusammensetzung Flöte, Geige, Cello und Klavier Werke von Kuhlau, Gade und Nielsen und zeitgenössische Stücke. Das Streichquartett des kürzlich mit dem dänischen Musikpreis ausgezeichneten Dagn Holmboe, das „Interludium" für Flöte, Geige und Cello von Harald Agersnap und das Allegro Concertante von Otto Mortensen wurden ebenso wie die

klassischen und romantischen Werke mit sorgsam gepflegter Klangkultur wiedergegeben.
An einer Aufführung von Bachs Weihnachtsoratorien erprobten sich in der Hochschule für Musik der Hochschulchor, das Hochschulorchester und überwiegend junge Solisten. Lieselotte Lenz (Sopran), Sieglinde Kopf (Alt) und Erwin Deblitz (Baß) konnten sich an dem Stilgefühl von Georg A. Walter, der den Evangelisten sang, ausrichten, und Fritz Stein als Leiter der Aufführung zwang mit sicher führender Hand den Vokal- und Instrumentalkörper zu einem geschlossenen Ganzen zusammen.
Die traditionellen Weihnachtsmusiken des Staats- und Domchores, der seine Verpflichtung der Tradition der Meister, dem neuzeitlichen Schaffen und der Pflege des Volksliedes gegenüber zielbewußt erfüllt, finden Jahr für Jahr einen gleich starken Zuspruch. Alfred Sittard, der Leiter und Gestalter dieser Abende, weiß in seinen Vortragsfolgen die reichhaltige Chorliteratur stets von einer besonderen Seite zu packen. Chöre aus der Blütezeit der A-cappella-Kunst, drei teils überlieferungsgebundene, teils stimmlich kühn gesteigerte neuzeitliche Festmotetten von H. F. Micheelsen und deutsche Weihnachtsmusiken von Meistern aus dem 17. Jahrhundert wurden mit reifer und ausgeglichener Chorkultur musiziert, der sich die mitwirkenden Instrumentalsolisten des Städtischen Orchesters reibungslos einfügten.

Die Zahl der Berliner Kammermusikvereinigungen ist um eine neue Spielgemeinschaft bereichert worden. Michael Raucheisen, Wilhelm Stroß und Paul Grümmer, drei Meister ihrer Instrumente (Klavier, Geige, Cello), haben sich zu einem Trio zusammengeschlossen, das im Beethoven-Saal sein Debut mit Schuberts Es-dur-Trio, Werk 100, und Tschaikowskys einzigem Werk dieser Gattung in einem ausgefeilten Zusammenspiel unter Beweis stellte.

Der überwiegend mit gediegener Instrumentalmusik hervorgetretene Berliner Tonsetzer Wilhelm Forck, der aus der Reger-Nachfolge kommt, machte im Beethoven-Saal mit seinem Liedschaffen bekannt, dessen sich die Altistin Dorothee Neumann-Winkler zur Begleitung von Hermann Schelling mit großer Einfühlung annahm. Die kompliziert-deklamatorische Wortvertonung macht dem Hörer den Zugang zu diesen Liedern nicht leicht, zumal der Verzicht auf eine eingängliche Melodieführung sich mit der Vorliebe für so seltsam gefühlsverworrene Texte wie die „Frauenlieder" von Ilse Schreiber eint. Weit mehr vermag Forck zu überzeugen, wenn er „Lieder im Volkston" schreibt und dabei auf dichterisch wertvolle Texte, z. B. Hermann Löns, stößt.

Unter den Solistenabenden ist das Konzert von Julian von Karolyi erwähnenswert, der Beethoven, Chopin, Schumann und Liszt mit staunenswerter Technik und ungestümem Temperament, aber auch mit starker Eigenwilligkeit spielte. Zwei weitere ausländische Künstler wußten ebenfalls ihr Publikum zu fesseln und zu überzeugen. Der junge italienische Geiger Antonio Abussi, der in einem der Austauschkonzerte der Singakademie spielte, ist ein Künstler von geradezu sieghaften Eigenschaften, der seinem Spiel durch einen blühenden Ton und eine geadelte Virtuosität gleichsam südlichen Glanz gibt. Das Programm nannte u. a. den „Teufelstriller" von Tartini, Bachs g-moll-Sonate für Solovioline und Tschaikowskys D-dur-Konzert und eine Anzahl dankbarer Brillanzstücke.

Demgegenüber liegt die Stärke des bulgarischen Geigers Wassil Tschernaev, der unter dem Protektorat des bulgarischen Gesandten und des Präsidenten der Deutsch-Bulgarischen Gesellschaft im Beethoven-Saal auftrat, in dem ausgesprochenen Sinn für einen weichen, schmiegsamen Ton, der sich in den Werken mit virtuoser Grundhaltung — Lalo, Paganini, Sarasate — mit einer vollendeten technischen

Überlegenheit verband. Als Zeugnis nationaler Musik gefielen die rassigen bulgarischen Tänze von Hadjiev.
Die „Stunde der Musik" konnte in dieser ersten Kriegsspielzeit bereits mehrfach einen „Rekordbesuch" buchen. Diesmal war Elly Ney der Magnet, der die Hörer in hellen Scharen zur Singakademie zog. Neben der gefeierten Künstlerin fand auch Josefa Kastert als eine solide durchgebildete, ernst strebende Geigerin Beifall durch den Vortrag der g-moll-Sonate für Soloviolıne von Bach und im Zusammenspiel mit Elly Ney in Brahms' e-moll-Sonate, Werk 108.
In den „Konzerten junger Künstler" kommen in diesem Jahr nicht nur Nachwuchskräfte aus Berlin, sondern aus allen deutschen Gauen zu Gehör. Dabei ergibt sich manch erfreulicher Eindruck, wie die junge Pianistin Irmgard Weiß aus Heidelberg bewies, die sicher und feinfühlig und mit bewußter musikalischer Gestaltung eine Sonatina von Wolfgang Fortner spielte. Ein weiteres zeitgenössisches Werk, Julius Weismanns fis-moll-Sonate für Violine und Klavier, spielten die Geigerin Herta Kownatzky und der Pianist Edgar Weinkauf.
Recht vielseitig gab sich Maria Dombrowsky, die sich mit Bach, Mussorgski, Mozart, Rameau und den schwerblütig-klangharten Variationen von K. F. Noetel eine scharf profilierte pianistische Aufgabe gestellt hatte, die sie mit einer gediegenen und rhythmisch straffen Vortragsweise meisterte. Hermann Killer.

Im zweiten Konzert der Preußischen Akademie der Künste, ausgeführt vom Philharmonischen Orchester unter Leitung der Komponisten, gab es neben der bedeutungsvoll wuchtigen „Passacaglia und Fuge nach Frescobaldi" von Karl Höller zwei Uraufführungen: Der Stralsunder Musikdirektor Hans Vogt findet mit seiner an die Tradition anknüpfenden C-dur-Sinfonie noch nicht die große Linie und die tragende Thematik, welche die zerfließenden Gestaltungen zu organischen Einheiten binden könnte. Großen Beifall erntete Hans Ahlgrimm mit einem durchsichtigen, in konzertanter Art frisch und lebendig geformten „Konzert für Trompete und kleines Orchester", dessen Solopart Hans Bode mit vorzüglicher Klarheit und Präzision bewältigte. Einen gepflegten Vortragsstil bekundeten Mary Ann Kullmer und Walter Bohle in verschiedenen Sonaten für Violine und Klavier. Beide Spieler fesselten vor allem durch ihr unaffektiertes, doch charaktervoll feinfühliges und sorgfältig ausgewogenes Spiel.
Mit stilsicherer Einfühlung bot das Gebel-Trio (Ulrich Gebel, Flöte; Sylvia Grümmer, Viola da Gamba; Hermann Schelling, Cembalo) köstliche Proben aus der Trioliteratur des 17. und 18. Jahrhunderts. Ebenso dankbar nahm man die erlesenen Darbietungen der mitwirkenden Solisten, Paul Grümmer (Viola da Gamba) und Käte Heidersbach (Sopran), auf.

Margarete Vogt-Gebhardt hatte mit bekannten und unbekannteren Liedern (u. a. Peter Cornelius, Jan Sibelius, Zoltan Kodály, Friedrich Welter) eine reichhaltige Vortragsfolge aufgestellt. Besonderes Interesse weckte die Uraufführung der „Vier Volkslieder" von Friedrich Welter, die in ihrer schlichten, doch gewählten Klanglichkeit sehr reizvoll wirkten. Der „Ostpreußentanz" mußte wiederholt werden. Von Fr. Rolf Albes einfühlsam begleitet, brachte die Sängerin durch die Lebendigkeit ihres Vortrages alle Gesänge zu eindringlicher Wirkung, doch fehlt es ihrer Stimme an jener Schmiegsamkeit, die es ihr ermöglichen würde, den Gehalt der Lieder bis zum letzten auszuschöpfen.

Wilhelm Rolf Heger bewährte sich in seinem zweiten Sinfoniekonzert mit dem Städtischen Orchester in der Musikhochschule wieder als der befähigte, temperamentvolle Dirigent, der vor allem auf großzügige Herausarbeitung der spannungsdynamischen Linien bedacht ist. Seine Wiedergaben der Wagnerschen „Faust-Ouvertüre" und der Brucknerschen Fünften trugen ihm reichen Beifall ein.

Eine künstlerisch stimmungsvolle Weihnachtsvorfeier gestaltete die Studentenführung der Staatlichen Akademischen Hochschule für Musik mit der Darbietung des Weihnachtsoratoriums von J. S. Bach. Unter der umsichtigen Leitung von Prof. Dr. Fritz Stein setzten sich der Hochschulchor, das Konzertorchester der Hochschule und die Solisten (Lieselotte Lenz, Sopran; Sieglinde Kopf, Alt; Georg A. Walter, Tenor; Erwin Debitz, Baß) nach besten Kräften für eine Wiedergabe ein, die — wenn auch nicht vollkommen ausgeglichen — dem inneren Gehalt des Werkes vollauf gerecht wurde.
Erich Schütze.

Heidelberg: Die ersten drei der sechs Städtischen Sinfoniekonzerte wurden infolge der Erkrankung von GMD. Kurt Overhoff drei Gastdirigenten anvertraut: Baden-Badens GMD. G. E. Lessing begleitete den ausgezeichneten jungen Geiger Siegfried Borries zu Mozarts A-dur-Konzert und entfaltete nach Schuberts Alfonso- und Estrellaouvertüre in Beethovens 5. Sinfonie seine feine, einfühlsame Gestaltungskraft. Nur heimische Kräfte trugen das Novemberkonzert: unter Kapellmeister Fritz Bohne spielte Karl Roddewig mitreißend Tschaikowskys Klavierkonzert in b-moll. Bohne leitete Brahms' Tragische Ouvertüre und R. Schumanns 4. Sinfonie, durch das Städtische Orchester wirksamst unterstützt. Einen ebenso erfolgreichen Solisten brachte das Dezemberkonzert mit GMD. K. Friderich vom Saar-Pfalz-Orchester: unser hier besteingeführter Klarinettist Otto Lemser, den wir einige Zeit an die Volksoper in Berlin verloren hatten, blies Mozarts A-dur-Konzert, dessen melodieselige Schönheit entzückte. Umrahmt wurde es durch die 2. Leonoren-Ouvertüre und Brahms' 4. Sinfonie, denen Friderich plastische Gestaltung sicherte.
Auch die weiteren Konzerte stellen einheimische Solisten, der Weisung der Zeit folgend, heraus: Alfred Dietl mit Reineckes Flötenkonzert, Irmgard Weiß mit Mozarts Klavierkonzert c-moll und Konzertmeister Adolf Berg mit Mozarts D-dur-Konzert. Dieser Zyklus hat es kaum zu bereuen, von der Stadthalle ins Theater umgesiedelt zu sein, weder akustisch noch zum Schaden der Gesamtstimmung, obwohl die Bühnenschallwände noch verbessert werden könnten.
Der Bach-Verein bot im ersten seiner drei Chorkonzerte unter der gewissenhaften Betreuung Prof. Dr. H. M. Poppens drei gut vorbereitete Bach-Kantaten in der altehrwürdigen Peterskirche mit dem ungleichwertigen Solistenquartett Rosa Huth, Eva Jürgens, Walter Sturm, E. Meyer-Stephan. Dr. Herbert Haag sicherte an der Orgel dem Händel-Konzert B-dur klangschöne Wiedergabe. Außerordentlich waren wieder die chorischen Leistungen. — Wolfgang Fortner erfüllte wieder mit seinem Heidelberger Kammerorchester die Erwartungen seiner treuen Gemeinde durch Konzerte von Händel, Telemann und Tartini, dessen Cellosolo mit eigner Kadenz der famose Luigi Silva, der bekannte Florentiner Professor, stilvoll spielte.
Friedrich Baser.

Königsberg (Pr.). Der erste Kriegswinter hat sich in Königsberg in bezug auf Anzahl und Güte der Konzerte eher durch eine weitere Leistungssteigerung als durch ein Absinken bemerkbar gemacht. Die NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" ist nunmehr zum Hauptträger des Musiklebens geworden; ihre Meisterkonzerte und die Städtischen Sinfoniekonzerte wurden zur „Königsberger Konzertgemeinde" zusammengeschlossen. Neben einer Reihe von Sonderveranstaltungen sind acht Sinfoniekonzerte und acht Meisterkonzerte vorgesehen. Der Besuch der bisherigen Konzerte läßt erkennen, daß das Bedürfnis nach guter Musik gerade jetzt sehr rege ist. Wir sind dankbar, daß es in Ostpreußen möglich ist, die kulturelle Arbeit wie im Frieden weiterzuführen. Darüber hinaus haben die Konzertveranstalter durch die Anteilnahme der Urlauber und Verwundeten am Musikleben neue und wichtige Aufgaben erhalten.

Die Gesamtleitung der Sinfoniekonzerte liegt wie bisher in den Händen von Staatskapellmeister Wilhelm Franz Reuß, der mit dem städtischen Orchester einen ausgezeichneten Beethoven-Abend bot. Eine große Aufgabe stellte sich die junge Geigerin Nora Ehlert mit der Wiedergabe von Beethovens Violinkonzert. Die Reihe der Gastdirigenten eröffnete der

Dresdner GMD. Karl Böhm mit einer temperamentvollen Wiedergabe der 1. Sinfonie von Johannes Brahms. Tschaikowsky („Romeo und Julia“) und Richard Strauß („Tod und Verklärung“) ergänzten das Programm. Es ist überflüssig zu sagen, daß Helge Roswaenge und Wilhelm Kempff in den Meisterkonzerten Beifallsstürme ernteten. Lore Fischer brachte u. a. Schumanns „Frauenliebe und -leben“. Im Rahmen der „Königsberger Künstlerkonzerte“ boten Georg Kulenkampff und Siegfried Schultze einen eindrucksvollen Sonatenabend (Beethoven, Brahms, Grieg, Respighi). Erfreulich war die Vermittlung der für Königsberg neuen Bekanntschaft mit Adrian Aeschbacher. Elly Ney spielte Beethoven und Schuberts Wandererfantasie mit gewohnter Meisterschaft. Herbert Sielmann.

Ludwigshafen: Es schien, als ob unter dem Einfluß des Krieges die erst im vergangenen Winter eingeführten Städtischen Sinfoniekonzerte, die einer Gemeinschaftsarbeit mit dem Bildungsausschuß der IG.-Farbenindustrie und der NSG. „Kraft durch Freude“ entstammten, vorläufig zum Erliegen kommen sollten. In den ersten Septembertagen war die Nachfrage so gering, daß man sich entschloß, die Konzerte ausfallen zu lassen. Nichts aber beleuchtet besser das Vertrauen der Bevölkerung in die Sicherheit, die unsere Wehrmacht und der nahe Westwall dieser Industriestadt am Rheine verleihen, und gleichzeitig den Wunsch nach Erhebung und Entspannung aus den Werten deutscher Musik als die Tatsache, daß kurz nach Bekanntwerden des Beschlusses, die Konzerte ausfallen zu lassen, die Nachfrage derart verstärkt einsetzte, daß sie jetzt im vollen ursprünglich vorgesehenen Umfange durchgeführt werden können und eine dauernd steigende Besucherzahl aufweisen. Die Arbeit des neuen Leiters des Landesorchesters Saarpfalz, GMD. Karl Friderich, der unermüdlich an der Geschlossenheit dieses Klangkörpers feilte, und gleichzeitig die Erweiterungen und Neubesetzungen in den verschiedenen Instrumentengruppen machten sich bereits in den ersten Konzerten dieses Winters vorteilhaft geltend. Das erste Sinfoniekonzert brachte die sinfonische Dichtung „Der Schwan von Tuonela“ des finnischen Altmeisters Jean Sibelius und die 5. Sinfonie von Tschaikowsky. Joachim Sattler war der Solist dieses Konzertes. Im zweiten Sinfoniekonzert dirigierte Karl Friderich die Urfassung der 8. Sinfonie von Bruckner, während Rosl Schmid Schumanns Klavierkonzert spielte. Als Sonderkonzert gab es am Totensonntag eine Veranstaltung „Das Todeserlebnis in der Musik“. Mit schönem Erfolg trat das aus jungen Angehörigen des Saarpfalzorchesters gebildete Stamitz-Quartett (Günther-Weigmann-Quartett), das sich den Namen des Begründers der Mannheimer Komponistenschule in Erinnerung an die kurpfälzische Musiktradition beilegte, vor die Öffentlichkeit.

Carl Josef Brinkmann.

Mannheim: Mit einer geringen Verzögerung, die durch die infolge des Kriegszustandes notwendigen Vorsichts- und Schutzmaßnahmen geboten war, nahm das Mannheimer Konzertleben und mit ihm das gesamte Musikleben der traditionsreichen Stadt seinen Anfang, um dann ungestört abzulaufen. Die Städtische Hochschule für Musik und Theater führt ohne Einschränkung ihren Unterrichtsbetrieb fort. Sie trat mit einigen Kammermusikabenden und einem Orchesterkonzert auch bereits an die Öffentlichkeit. Die Konzertreihen der Kulturgemeinde in der NSG. „Kraft durch Freude“ und der Musikalischen Akademie des Nationaltheaterorchesters nahmen mit einem Erfolg, der alle Erwartungen übertraf, ihren Anfang. Die Kulturgemeinde hatte für das festliche erste Konzert dieses Winters, das vom Nationaltheaterorchester ausgeführt wurde, den Präsidenten der Reichsmusikkammer, Prof. Dr. Peter Raabe, als Dirigenten verpflichtet. Ein zweites Sinfoniekonzert (Musikalische Feierstunde) wurde von Dr. Ernst Cremer, dem Kapellmeister des Nationaltheaters, der mit Ablauf der Spielzeit einem Ruf nach Wiesbaden folgen wird, geleitet. Die Vortragsfolgen wiesen Meisterwerke der Klassik und Romantik auf. Die Musikalische Akademie des Nationaltheaterorchesters, die ihre Konzerte infolge des starken Andrangs wieder in

zwei Reihen durchführen muß, hatte an den Anfang Paul Graeners „Turmwächterlied“ gestellt. Als Solisten hatte sie für ihre ersten beiden Konzerte den Geiger Wolfgang Schneiderhan und Emmi Leisner gewonnen, während für die Kulturgemeinde der junge Mannheimer Pianist Richard Laugs und die Wiener Koloratursopranistin Lea Piltti als Solisten wirkten. Die Akademie gewann für ihr drittes Konzert den bekannten Leiter des Amsterdamer Concertgebouw-Orchesters, Willem Mengelberg, als Gastdirigenten. Die anderen Konzerte wurden wieder von Karl Elmendorff geleitet. Unter Karl Elmendorffs Leitung stehen auch die Städtischen Konzerte im Nationaltheater, die vor allem mit Werken lebender Komponisten und mit selten gespielten oder vergessenen Meisterwerken der Vergangenheit bekanntmachen sollen. Das erste Konzert der Reihe brachte das Cellokonzert op. 42 von Hans Pfitzner, mit dem sich der neue Solocellist des Nationaltheaterorchesters, Dr. Herbert Schäfer, erfolgreich vorstellte. Es brachte weiter die neue Kleine Sinfonie op. 44 von Pfitzner und den Sinfonischen Kolo des jugoslawischen Komponisten Josef Gotovac, ein raffiniert instrumentiertes, virtuoses Orchesterstück. Von den Kammerkonzerten der Kulturgemeinde fand natürlich vor allem ein Liederabend von Gisela Derpsch mit Hans Pfitzner am Flügel, der eigene Lieder begleitete, Beachtung. Das Mannheimer Streichquartett (Karl-Horn-Quartett), das sich im vergangenen Winter aus Angehörigen des Nationaltheaterorchesters bildete, konnte in einem eigenen Kammermusikabend seinen entschiedenen Fortschritt in der Spielkultur und eine seltene Geschlossenheit der musikalischen Gemeinschaftsleistung beweisen. Carl Josef Brinkmann.

Schwerin (Meckl.). Der günstige Eindruck des Operndirigenten Wilhelm Seegelken blieb auch unvermindert bei der Leitung des ersten Orchester-Stammkonzertes (Haydns Zweite und Beethovens Siebente Sinfonie) bestehen. Frisch und ungekünstelt erklang das Haydn-Werk, und nicht minder eindrucksvoll und hingebend war seine Stabführung in der Beethoven-Sinfonie. In natürlicher und schlichter Auffassung spielte zwischen diesen beiden Werken Siegfried Borries Mozarts A-dur-Violinkonzert. Das zweite Orchesterkonzert leitete der nunmehr endgültig aus dem Felde heimgekehrte Staatskapellmeister Hans Gahlenbeck. Seine starke Musikalität und seine eindringliche, den Inhalt des Werkes voll ausschöpfende Art gestaltete die Pathetische Sinfonie Tschaikowskys zu plastisch voller Größe. Am Beginn des Abends spielte Walter Gieseking Brahms' B-dur-Klavierkonzert in klanglich reicher Abstufung. Auch eine würdige Aufführung von Brahms' Deutschem Requiem am Totensonntag mit den einheimischen Vertretern der Solostellen, Liselotte Dietl und Kurt Schiller, unterstand der Leitung Gahlenbecks. Zwei Klavierkonzerte von Schumann und Brahms bildeten die Vortragsfolge der ersten diesjährigen Morgenfeier des Schweriner Streichquartetts. Ein erfreulicher Anfang, für dessen guten Verlauf sich neben der Pianistin Elsa Destenay-Knochenhauer (Berlin) die Mitglieder des Staatstheaterorchesters Konzertmeister Rudolf Bayer (Violine), Walter Röder (Viola) und Karl Knochenhauer (Violoncell) mit bestem Gelingen einsetzten. Das sonstige Schweriner Konzertleben ruht augenblicklich. Nur Domorganist Gothe veranstaltete wieder seine sehr geschätzten Abendmusiken im Schweriner Dom mit Werken von Bach, Buxtehude, Scheidt, Bruhns, Pachelbel und Tunder. Sein wohldurchdachtes Spiel und seine grundmusikalische Auffassung geben diesen Abenden ihren besonderen Wert. A. E. Reinhard.

Wiesbaden: Das allwinterlich sehr reichhaltige Konzertprogramm der Weltkurstadt wurde durch den Krieg kaum geschmälert. Von den gewohnten Konzertreihen entfielen nur

die vier Sinfoniekonzerte des Deutschen Theaters. Der Grund dafür war nicht ersichtlich; denn GMD. Karl Fischer, der auch als Konzertdirigent Wesentliches zu leisten vermag, stand nach kurzer Militärdienstzeit wieder im musiktätigen Leben. Das sinfonische Geschehen spielte sich also diesmal nur im Kurhaus ab. Dort überließ GMD. Carl Schuricht die Leitung der beiden ersten Zykluskonzerte Gastdirigenten: Hans Knappertsbusch gab Werken von Schubert, Brahms, Pfitzner und Richard Strauß mit bewundernswerter Überlegenheit eine großzügige, formklare Deutung, und Franz Konwitschny bestätigte an der C-dur-Sinfonie Schuberts und an dem Orchesterpart des Brahmsschen Klavierkonzertes B-dur (Solist: Walter Gieseking) seine überzeugende, stets werkverpflichtete Gestaltungskraft. Im dritten Zykluskonzert stellte Carl Schuricht den tüchtigen Geiger Heinz Stanske mit dem Glasunow-Konzert vor und setzte sich für die Intermezzi op. 9 von Gerhart v. Westerman ein. Auch der nächste Schuricht-Abend stand im Zeichen der Geige, da Guila Bustabo, zum vierten Male in diesem Rahmen auftretend, mit dem ursprünglich frisch und dennoch kultiviert gespielten G-dur-Konzert Mozarts einen weiteren triumphalen Erfolg errang. Gleiche Begeisterung erweckte Schuricht mit der Aufführung der Vierten von Bruckner in der Originalfassung.

Auch Musikdirektor August Vogt achtete den unverfälschten Willen des Autors, als er im zweiten seiner Sinfoniekonzerte die Urfassung der Sechsten hier erstmals zur Geltung brachte und damit eine planmäßige Bruckner-Pflege begann. Vorher hatte er eine Orchesterfantasie in D von Erich Sehlbach uraufgeführt und die Sopranistin Anni Berlink mit Beethovens „Ah perfido" sehr vorteilhaft herausgestellt. Diesem Konzert ging ein Mozart-Abend voraus, den die Pianistin Gisela Sott als gewandte Interpretin des Krönungskonzertes solistisch belebte. Die ebenfalls von August Vogt betreuten Kammerkonzerte brachten wertvolle Sonaten, Klaviertrios und Streichquartette zeitgenössischer Tonsetzer und machten Bachs „Musikalisches Opfer" zugänglich, das in der stilvollen Bearbeitung des Wiesbadener Musikhistorikers Dr. Wolfgang Stephan nicht als abstrakt, sondern als lebendig klingende Musik empfunden wurde. Die einheimische Cembalistin Elisabeth Günzel tat sich bei dieser Aufführung besonders rühmlich hervor.

Außerhalb dieser drei Konzertreihen fanden im Kurhaus noch weitere bemerkenswerte musikalische Veranstaltungen statt: ein Sonatenabend der amerikanischen Geigerin Mary-Ann Culmer mit Walter Bohle als vortrefflichem Klavierpartner, ein klassischer Abend, an dem die jetzt in Wiesbaden wohnende Geigerin Dora Großmann-Niggli Mozarts A-dur-Konzert vorbildlich klar und stilrein spielte, und ein eindrucksvoller Klavierabend der jungen Mainzer Pianistin Maria Bergmann, die ein vielseitiges Programm technisch und musikalisch gleichermaßen überzeugend meisterte. Seine unverminderte Aktivität unter August Vogts Leitung bewies der Chor der Stadt Wiesbaden am Bußtag mit der Uraufführung des großen Chorwerks „Des Lebens Lied" von Oscar v. Pander und am ersten Weihnachtstag mit der Mitwirkung in der „Neunten" von Beethoven (Solisten: Susanne Horn-Stoll, Karla Fritz, Anton Knoll, Otto Müller). Mit einem Hinweis auf die hochwertigen Konzerte des Vereins der Künstler und Kunstfreunde, die vom Pozniak-Trio, von Alfred Hoehn und Vasa Prihoda bestritten wurden, ist die Übersicht über den ersten Teil des Wiesbadener Konzertwinters vollständig.

Gerhard Weckerling.

* Zeitgeschichte *

Altdeutsche Musikkultur vor und hinter den Kampffronten

Von Friedrich Baser, Heidelberg

Täglich und stündlich fliegen die Gedanken der 90 im Reich geeinten Millionen Deutscher an unsere Westfront zwischen der Mosel an der Luxemburger Grenze und dem Rheinknie bei Basel. Aber auch die anderen Völker und Erdteile blicken seit Monaten voll banger Fragen auf diese bei Lauterburg gewinkelte Linie zwischen der Saar und Lothringen, der Pfalz und dem Elsaß und rheinaufwärts bis zur Burgundischen Pforte. Viel Blut deutscher Verteidiger und französischer Angreifer ist um diese von Richelieu erstrebte, von Ludwig XIV. erlistete neue Grenze seit Jahrhunderten geflossen in zahllosen französischen Raub- und Angriffskriegen, um deren letzte Auswirkung wir nun zu kämpfen haben. Jeder Tropfen des hier vergossenen deutschen Blutes verbindet uns nur um so inniger mit diesen Landstrichen, die einst Kernland des mächtigen Salier- und Staufer-Reiches waren. Blühten doch hier im ganzen Mittelalter und bis über den heimtückischen Raub Straßburgs 1681 hinaus altdeutsche Kultur und Musik in einer Fülle und Reinheit, die wir nie vergessen werden, die unsern ländergierigen Feinden ein unerbittliches „Halt!" entgegenstemmen, sofern sie noch Empfinden für völkische Größe und weiterwirkende Vergangenheit hätten. Was sie brutal mit ihren Betonklötzen und Drahtverhauen zum „No-mans-land" degradieren zu dürfen glaubten, bleibt ewig für uns altes deutsches Kulturland, in dem selbst jedes kleinste Städtchen sich auszeichnete. Dies muß auch wieder denen zu Bewußtsein kommen unter uns, die sich durch eine volksfremde Wissenschaftsdarstellung gewöhnten, unsere Kulturentwicklung nur noch zentralisiert zu sehen, sie ganz nur um wenige Residenzstädte (Berlin, Wien, Dresden, Stuttgart) kreisen zu lassen und diese Randgebiete ganz zu übergehen. Dem Kundigen aber beleben sie sich bei näherem, liebevollem Zublicken in ungeahnter Fülle.

Wie oft empfand ich in den Schützengräben von 1914/18 das Verlangen, unvergeßlich gewordene Kulturstätten vor und hinter den Kampffronten auch in ihrer ruhmvollen Vergangenheit uns zu vergegenwärtigen. Uns blutete das Herz, wenn wir in Saint-Quentin unter der sinnlosen Beschießung der englischen Artillerie die herrliche altgotische Kirche in Trümmer sinken sahen oder uns vor Arras, Cambrai, Ypern und Antwerpen erinnerten, welch bedeutsame Rolle diese altflämischen Musikstätten in der niederländischen Kontrapunktik spielten mit ihren unvergleichlichen Sängerkapellen, Antwerpen auch als frühe Stätte

weitestreichender Musikdrucke. Lüttich und Mons waren uns heilig als Geburtsstätten erstaunlich vieler bedeutender Komponisten von Orlando di Lasso bis zu Grétry und César Franck. Führte mich eine Urlaubsreise durchs schöne Hennegau, dessen flämische Bewohner ja seit je so musikalisch waren, so erinnerte mich gleich hinter Mons das kleine, unscheinbare Städtchen Binche an den großen altniederländischen Meister Binchois, Ostende an jenes bedeutsame Sichkennenlernen 1854 zwischen Clara Schumann und Julius Stockhausen, der ihr Robert-Schumann-Lieder (Frühlingsnacht, Schöne Fremde) so vorsang, wie sie sie noch nie gehört hatte. Seitdem fühlte sie: das lyrische Erbe Robert Schumanns ist gesichert! — Noch tiefer berührte uns so manche musikgeschichtliche Erinnerung an der Vogesenfront: der einzige Frontabschnitt, der durch reichsdeutsches Gebiet schnitt! Hier gemahnten Rappoltsweiler, Thann (auf das man vom Hartmannsweilerkopf herabblickte), Münster an frühste Musikerorganisation der Pfeifer und Spielleute, Straßburg und Kolmar an ihre Meistersinger, Orgel- und Lautenkunstblüten, das Vogesendorf Hohwald hinter Barr im weihevollen Andlau-Tal an große Teile des „Palestrina", die Hans Pfitzner hier wenige Jahre zuvor komponierte (das übrige in Straßburg).

Der undurchdringliche Westwall, den unser Führer aufrichtete, wird noch verstärkt durch unsern geistigen Westwall; durch das Bewußtsein: hier ist uraltes deutsches Kulturland, geweiht durchs ganze Jahrtausend durch Ströme des Geistes, gedüngt durch Ströme des Blutes deutscher Verteidiger! — Die Verteidiger unserer Saarfront blicken hinüber in die gesegneten Landstriche der Deutsch-Lothringer, die uns ältestes deutsches Liedgut treuer bewahrten als wir selbst inmitten des Vaterlandes. Bei ihnen hat der verdienstvolle Volksliedforscher Dr. Louis Pinck in den „Verklingenden Weisen" (1932) unzählige Melodien gefunden, die noch die Kirchentonalität des Mittelalters bewahrten und sich als ältestes deutsches Volksliedgut auswiesen, wie es nur noch etwa auf der deutschen Sprachinsel Gottschee zu finden ist (z. B. „Es wohnt ein Pfalzgraf an dem Rhein"). Schon der junge Goethe fand einige dieser Lieder „im Munde ältester Müttergens", als er 1770 von Straßburg aus durch diese Gegend schweifte, saarabwärts von Neusaarwerden über Saaralben und Saargemünd, das damals schon Grenze war, bis Saarbrücken, dann über Dudweiler, den „Brennenden Berg", Sulzbach und Neunkirchen nach Zweibrücken (ebenfalls seit Monaten geräumt), um über Hornbach, Wolmünster und Bitsch nach Sesenheim zu gelangen, wo ihn das Erlebnis mit Friederike Brion erwartete. Überall fand er hier alte, schöne Volkslieder, die er für seinen väterlichen Freund Herder sammelte. — Aber auch altdeutsche Volkstänze erhielten sich neben urwüchsigen Volkssitten in diesen gesegneten Landen mit unverwüstlicher Zähigkeit und Frische. Das wohl bekannteste Beispiel ist der altehrwürdig-drollige Tanz der „Echternacher Springprozession" mit seiner uralten Singweise an der Luxemburger Grenze. In ihm ist uns ein Zeuge mittelalterlicher Volkstanzsitten erhalten geblieben, lebendig bis auf den heutigen Tag.

Die Reste altgermanischen Gesanges hat uns zwar der im nahen Metz (in St. Arnulf) begrabene Kaiser Ludwig der Fromme in recht übelverstandenem „christlichen" Eifer vernichten lassen. Dafür pflegten diese Gegenden zwischen Saar, Mosel, Nahe und Rhein um so eifriger den frühesten Kirchengesang, der wohl nur in St. Gallen und auf der Reichenau so bald Blüten zeitigte, wie hier zwischen der Metropole Metz (mit ihren bedeutenden Liturgikern Amalar, Chrodegang u. a.), Trier, Prüm, Hornbach (im „No-mans-land"), Klingenmünster, Speyer und Lorsch (angeblich Grabstätte Siegfrieds des Drachentöters). Der Westgote Pirmin, der Gründer des durch seine Sequenzblüte in der Musikgeschichte berühmten Reichenau, verbindet das ebenfalls durch ihn zuletzt gegründete Hornbach mit der Stätte Bernos und Hermanns des Lahmen auf der Bodenseeinsel. Hornbach, wo er starb, behielt durch sieben Jahrhunderte seine geistige Bedeutung, bis es 1559 durch Herzog Wolfgang von Zweibrücken, den Gönner Georg Forsters (der in Heidelberg Sängerknabe unter Lorenz Lemlin gewesen war), in eine gelehrte Schule umgewandelt wurde, aus der später das Zweibrücker Gymnasium hervorging.

Hinter der ersten französischen Kampflinie grüßt uns die uralte deutsche Reichsstadt Weißenburg, wo schon 868 Otfried von Weißenburg frühste Grundsteine zum deutschen Lied legte, als er unserer Muttersprache die endreimende vierzeilige Liedstrophe entdeckte, die sich in fast tausendjähriger Linie bis zu Goethe emporentwickelte. Durften wir die lothringisch-pfälzische Grenze geradezu als ein Schutzgebiet altdeutscher Volkslieder ansprechen, so blieben auch in den weiteren Jahrhunderten bis zur Gegenwart die frisch weiterentwickelten und immer neu entstehenden Volkslieder hier in Blüte, besonders Jagdfreuden- und Jägerlieder in diesem waldreichen Eldorado der Jünger edlen Weidwerkes seit Siegfried, Gunther und Hagen bis zum „Jäger von Kurpfalz". War doch der neuerdings so umstrittene Warndt auch

unter den Salier- und Staufer-Kaisern bevorzugtes Jagdgebiet wie später unter den Grafen von Nassau-Zweibrücken. Noch heute ist es, obwohl von feindlicher Artillerie benagt, eins der schönsten und größten zusammenhängenden Waldgebiete des Reiches (6000 Hektar).

Auch an bedeutenden Musikschriftstellern hat es hier nie gefehlt von dem in Altrip (dem Alta ripa der Römer am Rhein) gebornen Regino von Prüm († 915), dessen für unsere Kenntnis frühdeutscher Musikentwicklung so wichtiges Quellenwerk „De harmonica institutione" auf seinen Inspektionsreisen in den umliegenden Trierschen Klöstern und Abteien (Mettlach, Tholey usw.) entstand, bis zu dem Bach-Biographen André Pirro, dessen Eltern aus dieser Gegend stammten. Auch die alteingesessenen Adelsgeschlechter der Pfalz beteiligten sich am Geistes- und Musikleben vom Spielmann Volker von Alzey des Nibelungenliedes und den Minnesängern Friedrich von Leiningen und Friedrich von Hausen bis zu den Sickingen (einer der letzten dieses stolzen Geschlechtes, Reichsgraf Karl von Sickingen zu Sickingen, trat nachdrücklichst in Mannheim, Paris und Mainz für den jungen Mozart ein) und Dalberg; der humanistische Rektor der Heidelberger Universität, Johann von Dalberg, förderte die Horazoden-Improvisation seit Conrad Celtis in Heidelberg, Rudolf Agricola und Jakob Wimpheling, der zuerst über Hymnen und Sequenzen an der Universität las (1498—1500). Noch um 1800 blühte dies Geschlecht in drei Brüdern: dem Theaterintendanten des Mannheimer Nationaltheaters (seit 1778), dem Politiker und dem Musikschriftsteller und Komponisten.

Ein Sohn dieser Gegend, Julian von Speyer, von seinen Zeitgenossen als „excellentissimus musicus" gerühmt, wirkte 1221—1224 als Hofkapellmeister der Könige Philipp August, Ludwig VIII. und Ludwig des Heiligen in Paris (als „aulae regiae symphoniacis praefectus"), förderte dann den Choral und schuf die „Reimoffizien". Auch wirkte Julian von Speyer, der auf der 2. Synode in Assisi bedeutsam für die Weiterentwicklung des friderizianischen Chorals eingetreten war, als Chordirektor und Musikprofessor an der neuen und schnell zur Blüte gelangten Ordensuniversität im Franziskanerkloster zu Paris, wo er bis zu seinem Tode 1250 als Kollega eines Roger Bacon und Bonaventura tätig war.

In Julians Heimatstadt Speyer wirkte auch Konrad von Zabern, der an allen größeren Kantoreien bis nach Trier westwärts und südwärts bis nach Basel Vorlesungen über Musik und das Monochord hielt, woraus seine 1474 gedruckte Chorallehre entstand. Damals schon durchdrang von Brabant her als neues wichtiges Stilprinzip die niederländische Kontrapunktik siegreich diese Lande, besonders gefördert durch die Fürstenzusammenkunft 1471 im nahen Trier, wo Herzog Karl der Kühne von Burgund, früh Schüler Wilhelm Dufays, später sein Gönner, seine berühmte Kapelle musizieren ließ zu allgemeiner Bewunderung.

Schon bevor Mannheim 1720 Residenz und Pflegestätte der Oper wurde, erlebte Zweibrücken einige Opernjahre unter seinem neuen Landesherrn, dem polnischen Exkönig Stanislaus Lesczynski, dem sein Leibkomponist und Konzertmeister J. Favier 1715 einen „Télémaque", 1718 ein „Divertissement" schrieb und aufführte. In den weiteren Jahrzehnten konnten freilich die von Frankreich in schmählicher Abhängigkeit gehaltenen Herzöge von Pfalz-Zweibrücken sich den teuren Luxus einer Opera seria nicht leisten, wohl aber seit 1773 leichtere Spielopern, wie „Les deux chasseurs et la laitière" von Duni, zu denen unser Sturm-und-Drang-Dichter „Maler Müller" Bühnenbilder malte. Auguste Wendling, die schöne „Gustl" der Mozart-Briefe aus Mannheim 1777—1778, sang das Milchmädchen mit großem Beifall. Konzertmeister Ludwig Karr führte 1776 von Grétry „Les deux avares" auf, vertonte auch Arien zu Beaumarchais' „Barbier von Sevilla", auf den auch Mannheim aufmerksam wurde und so den jungen Mozart in der empfänglichsten Zeit seiner ersten Liebesleidenschaft (zur Mannheimerin Aloysia Weber) mit dem Figaro-Stoff wohl vertraut gemacht haben mag. — Als Gluck auf seiner Rückreise von Paris mit Frau und Nichte in Zweibrücken ehrenvoll aufgenommener Gast des Herzogs Christian IV. war (1774), dirigierte er gern selbst größere Hofkonzerte, zumal die Kapelle recht annehmbar war und durch Mannheimer erste Kräfte ergänzt werden konnte. So treffen wir als ihren Konzertmeister 1783—87 den Mozart-Schüler Christian Danner an. 1792 zerstreuten die Sansculottenhorden Hof- und Opernpersonal.

Der Rhein von Lauterburg bis Basel, im Großreich der Salier und Staufer einst Pulsschlagader und Herzkammer deutscher Lande, wurde durch Ludwigs XIV. Raubkriege zum Festungsgraben degradiert, zur Kampffront, an der immer wieder Blut fließt. Und doch verband über tausend Jahre lang unser „Vater Rhein" einst kerndeutsche Lande zu großer, fruchtbarer Kultureinheit. Hier blühte der Minnesang wie kaum mehr in anderen Landen so reich: Reinmar der Alte, den Gottfried von Straßburg „die Nachtigall von Hagenau" nannte, Egenolf von Staufenberg, Berchtold von Herbolzheim, Walter von Breisach, Brunwart von Ougheim (das jetzt geräumte Auggen südlich der von den Franzosen gesprengten Rheinbrücke bei Neuenburg) und Konrad von Würzburg. Von Worms aus verbreitete sich der Meistergesang schnell rheinaufwärts über (Kron-) Weißenburg, Straßburg (wo er von 1490—1780 blühte), Freiburg i. Br. (seit 1513) und Kolmar (seit 1547). In Neuenburg,

dessen neuerdings gesprengte Rheinbrücke wir schon erwähnten, wurde der bedeutsame Berner Kantor der Reformationszeit, Wannenmacher (Vannius), geboren. In Breisach, wo die Franzosen eine weitere Rheinbrücke sprengten, wirkte Magister Walter von Breisach um 1256—1303. Etwas nördlicher liegt Burkheim, die zweite Heimat des hier 1557 gestorbenen Begründers der Kolmarer Meistersinger Jörg Wickram. Sein „Rollwagenbüchlein" spricht uns noch heute durch Frische der Schilderung an.

Aus der Ferne grüßt uns vor Straßburg der Münsterturm Erwin von Steinbachs. Im Münster wirkten bedeutende Kantoren seit Beginn des 13. Jahrhunderts bis zu Matthias Greitter, Egenolf Dachstein (bis 1548), Franz Xaver Richter (1768—1788) und Ignaz Pleyel (1788—1793). Straßburg bekam schon 830 n. Zw. die frühste Orgel in Deutschland neben Aachen und blieb führend in der Orgelkunst durch Meister wie Vater und Sohn Bernhart Schmid (1577, 1607 ihre „Tabulaturen"), Othmar Luscinius, Vater und Sohn Rauch, Böddecker, den Mozart-Freund Sixtus Hepp bis zu Eugen und Fritz Münch und Albert Schweitzer. Nicht minder bedeutsam war die Lautenkunst: sechs bedeutende Tabulaturen erschienen hier zwischen 1556 und 1580: Wolff Heckel, je zwei von Bernhart Jobin und Kargel, Melchior Newsidler und Barbettus. Solch an Nürnberg heranreichender Notendruck erhielt sich bis in den Dreißigjährigen Krieg lebendig! Dann allerdings sank auch Straßburgs Größe dahin, bis Ludwig XIV. es 1681 nachts überrumpeln konnte. Opernblüten in Baden-Baden (seit 1657), Durlach (Christoph Strattner) und Heidelberg zerstörten die Franzosen schon 1689. Um so glanzvoller entwickelte sich die Oper in Mannheim von 1720—1778 mit dem Stamitz-Orchester. In Rastatt wirkte „der badische Bach": Joh. K. F. Fischer bis 1746. Seine Klavierkunst entwickelte Johann Schobert im nahen Straßburg kammermusikalisch bedeutsam weiter. Die Karlsruher Oper reichte unter Felix Mottl (1880—1903) bald ans Bayreuther Muster heran. Mottls großherzige Berlioz-Pflege, die schon von ihm in Baden-Baden seit den 1850er Jahren einsetzte, ließ auch Raum für das Schaffen Franz Liszts, für das in Heidelberg Philipp Wolfrum, in Freiburg i. Br. Hermann Dimmler und Ludwig Schemann, der Cherubini-Apostel, eintraten.

Das Straßburger Konservatorium leiteten Franz

Stockhausen (1871—1906) und Hans Pfitzner (1907 bis 1918), der auch als Nachfolger Otto Lohses und Gorters die Oper zu ungeahnter Blüte brachte. Jetzt ist in Straßburg alles künstlerische Leben erstorben wie in den alten zehn Reichsstädten im Elsaß, deren jede doch in den deutschen Jahrhunderten so voll musikalischen Lebens gewesen war. Es war kaum möglich, diesen Reichtum kultureller Erbgüter, der freilich am Oberrhein immer wieder durch Franzosenkriege vernichtet worden war, in der gebotenen Kürze auch nur anzudeuten. Doch dürfte auch den englandhörigsten Nachbarn jenseits des Rheins und der Saar klar geworden sein, weshalb unser Kunstleben im Schutze unseres Westwalls in unverminderter Kraft weiterlebt und weshalb hier auch von unserm „geistigen Westwall" gesprochen wurde: von unserm nie mehr zu verwischenden Bewußtsein ruhmvoller geschichtlicher Zusammenhänge, uralter kultureller Einheit der Lande am Oberrhein, die niemand leugnen kann, der je Kulturgeschichte als geistige Macht gelten lassen muß. Er wird dann auch das Geheimnis jener Unüberwindbarkeit dieses gedoppelten Westwalls begreifen müssen, die in dem lebendigen Bewußtsein jedes Deutschen liegt, an Rhein und Saar inmitten uralten deutschen Kernlandes die Unberührbarkeit der Heimat zu schützen gegen frevlerische Übergriffe derer, die schon zu oft diese blühenden Lande in rauchende Trümmerhaufen verwandelt haben!

Dies war einst nur möglich, weil Zwietracht und Zerstückelung die Macht des alten Reiches gebrochen hatten, so sehr auch im Elsaß der Volksmund warnte:

„Wann's Kolmar, Landau und Weißenburg übel geht,
So seh zu, Hagenau, wie es um dich steht,
O Rat zu Straßburg, siehe zu,
Und hüt dich, mach deine Tür wohl zu;
O Römisch Reich, sieh wohl für dich,
Damit der Bund nicht von dir wich!"

Nun aber ist das Reich unter einem Führer geeint! Es sind keine schwachen Bühl-Stollhofener Linien, wie sie Villars 1707 überrennen konnte: vor dem Angreifer ragt der Westwall!

---

125 Jahre Musikverlag C. F. Peters

Der Musikverlag C. F. Peters, weltbekannt durch seine „Edition Peters", kann gegenwärtig auf das 125jährige Bestehen seines Namens zurückblicken. Gründer des Unternehmens war nicht sein Namensträger, der 1827 verstorbene Buchhändler Carl Friedrich Peters, sondern zwei Musiker: der Leipziger Organist Ambrosius Kühnel und der Wiener Komponist Franz Anton Hoffmeister, die schon 1800 unter dem Namen „Bureau de musique Hoffmeister & Kühnel" den Verlag mit der Herausgabe von Werken Bachs, Mozarts und des mit Hoffmeister befreundeten Beethoven begründeten. 1814 hatte dann C. F. Peters die Firma

von den Erben Kühnels erworben und ihr bald darauf seinen Namen gegeben.

Seinen gleichsam klassischen Ursprung hat der Verlag auch in seiner späteren Entwicklung nicht verleugnet: neben neueren Meistern wie Grieg, Wolf, Strauß, Reger, Sinding u. a. waren es vor allem die großen Klassiker und Romantiker der Musik, die in der 1864 gegründeten „Edition Peters" in vorbildlichen Ausgaben erschienen. Diese haben den Namen Peters mit dem Begriff der klassischen Musik verknüpft und durch ihre Verbreitung über alle Kulturländer der Erde Entscheidendes zur Weltgeltung der deutschen Musik beigetragen.

Ende Dezember ist die Firma C. F. Peters durch Kauf in den Besitz der Herren Dr. Kurt Hermann, Verlagsbuchhändler in Leipzig, und Dr. Johannes Petschull, Musikverleger in Leipzig, übergegangen. Die Leitung der Edition Peters und des Verlages J. Rieter-Biedermann hat Dr. Petschull übernommen.

Fritz Stein 60 Jahre alt

Am 17. Dezember konnte Professor Fritz Stein seinen 60. Geburtstag begehen. Aus diesem Anlaß fand eine Feierstunde in der Berliner Hochschule für Musik statt, an deren Spitze Stein seit dem Jahre 1933 als Direktor steht. Seine künstlerische Laufbahn begann er als Universitätsmusikdirektor in Jena. Er wirkte dann lange Zeit hindurch in Kiel als Universitätslehrer und als Dirigent. Seine Berufung an die Berliner Hochschule für Musik brachte eine Verlagerung seiner Tätigkeit nach der pädagogischen Seite mit sich, die jedoch auch weiterhin dem praktischen Musizieren viel Raum ließ. Der Dirigent und Pädagoge Stein findet seine Ergänzung in der wissenschaftlichen Arbeit. Zahlreiche Veröffentlichungen und Neuausgaben älterer Musik legen Zeugnis ab von der umfassenden Arbeit, die Stein auch hier leistet. In den sechs Jahren seines Berliner Wirkens ist er zu einer der bekanntesten Persönlichkeiten geworden, deren universales Wirken weite Bezirke des zeitgenössischen Musiklebens fruchtbar umspannt.

Bockelmann und Wittrisch sangen an der Front

Um unseren Feldgrauen ein einzigartiges musikalisches Erlebnis zu vermitteln, hat sich das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda entschlossen, in der Vorweihnachtszeit zwei der hervorragendsten deutschen Sänger zu einer Konzertreise an die Front zu entsenden.

Zu diesem Zweck hat Generalintendant Staatsrat Tietjen die Mitglieder der Preußischen Staatsoper, Kammersänger Rudolf Bockelmann und Kammersänger Marcel Wittrisch, zur Verfügung gestellt. Die beiden Künstler haben in sechs Konzerten an der Westfront den Soldaten aus der vordersten Linie ihre große Kunst dargebracht. Die Tausende von feldgrauen Hörern nahmen die vollendeten künstlerischen Leistungen mit begeisterter Dankbarkeit auf, und auch den Künstlern wurden diese Konzerte zu einem unvergeßlichen Erlebnis.

Tageschronik

Um der an den deutschen Bühnen herrschenden Uneinheitlichkeit zu begegnen, die durch die Vielzahl deutscher Übertragungen von Mozarts italienischen Opern entstanden ist, hat Professor Dr. Georg Schünemann im Auftrag des Herrn Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda den italienischen Text der Hauptopern auf Grund der Überlieferung und des Urtextes neu übertragen. Gleichzeitig ist an Hand von Mozarts Eigenschriften, die sich in der Berliner Staatsbibliothek befinden, eine Revision des Notentextes erfolgt, die eine ganze Anzahl von Fehlern und Ungenauigkeiten zum ersten Male richtigstellt. Der Klavierauszug der Oper „Die Hochzeit des Figaro" ist soeben (im Verlag C. F. Peters, Leipzig) erschienen; „Don Giovanni" und „Cosi fan tutte" werden noch in dieser Spielzeit folgen.

Adolf Diesterweg vollendete am 31. Dezember 1939 sein siebzigstes Lebensjahr — ein Tag, der für ihn fast ein weiteres Jubiläum mit sich bringt: das seiner zwanzigjährigen Mitarbeiterschaft an der Allgemeinen Musikzeitung. In dieser Eigenschaft als Musikkritiker und -schriftsteller hat Diesterweg, der Sohn des berühmten Verlegers Moritz Diesterweg (Frankfurt), überaus segensreich, verantwortungsbewußt und deutschbetont gewirkt. Seine wöchentlichen Konzertbesprechungen, seine Aufsätze (vorwiegend zwischen 1920—1930) galten stets nur dem Ziel der Reinhaltung unserer Kunst in Werk und Wiedergabe. Forderte er vom Künstler als Selbstverständlichkeit das „Dienen am Werk", so brachte er für seine Tätigkeit den idealistischen Schwung eines R. Schumann und die unbedingte Hingabe eines F. Schubert mit, mit welchen Meistern auch sein ganzes musikalisches Fühlen und Denken aufs innigste verbunden ist. Daß ihm bei seiner Tätigkeit und seinen kritischen Waffengängen im Zwischenreich auch die Gabe des Humors, des geistvollen Wort- und Versspiels zur Verfügung stand, hat ihn vor der ätzenden Galligkeit des Kritikasters bewahrt und seinem Wesen die Aufnahmefreudigkeit, von Herzen kommende Wärme und Lauterkeit verliehen. Zahlreiche Musiker werden das bestätigen und ebenso seine jüngeren Berufskameraden, die dem liebenswerten Menschen und hilfsbereiten Kollegen noch manches Jahr des Wirkens wünschen. Dr. F. W.

Zwischen dem Deutschen Opernhaus in Berlin und der Königlichen Oper in Rom ist ein Austauschgastspiel vereinbart worden. Danach wird in Berlin von dem römischen Ensemble unter Marinuzzi eine italienische Oper zur Uraufführung gebracht, während das Deutsche Opernhaus in Rom gastieren wird.

Wilhelm Furtwängler ist von Gauleiter und Reichskommissar Bürckel zum Bevollmächtigten für das gesamte Musikwesen der Stadt Wien berufen worden. Dieser neue Auftrag soll seine Berliner Verpflichtungen in keiner Weise berühren. Seit 1938 hatte Furtwängler bereits die musikalische Leitung der Wiener Philharmoniker erneut übernommen, nachdem er schon 1927 drei Jahre lang an der Spitze dieses Orchesters gestanden hatte. Man darf den Maßnahmen Furtwänglers hinsichtlich der Gestaltung des Wiener Musiklebens mit besonderen Erwartungen entgegensehen.

GMD. Prof. Hugo Balzer ist eingeladen worden, im Rahmen des deutsch-spanischen Kulturaustausches in der zweiten Januarhälfte in Barcelona dreimal Richard Wagners Musikdrama „Tristan und Isolde" zu dirigieren.

Die Nachtmusik für kleines Orchester von Hans Wedig gelangt in diesem Jahre in Berlin, Chemnitz, Frankfurt, Heidelberg, Kiel, München und Stuttgart zur Aufführung.

Karl Höllers vielgespielte „Hymnen über gregorianische Choralmelodien" für Orchester erlebten am 21./22. Dezember 1939 ihre amerikanische Erstaufführung in Neuyork durch das Neuyorker Philharmonische Sinfonieorchester unter Leitung von John Barbirolli. Das Werk hinterließ bei Publikum und Presse starken Eindruck. Es ist erfreulich, daß nach langer Zeit wieder einmal ein neues deutsches sinfonisches Werk in den repräsentativen Neuyorker Philharmonischen Konzerten erklang.

Der Unterhaltungskomponist Jonny Heykens, ein niederländischer Staatsangehöriger, ist von seinem Londoner Verleger Wolff aufgefordert worden, seine Beziehungen zum Deutschen Reich abzubrechen, widrigenfalls die mit ihm geschlossenen Verträge fristlos gelöst werden müßten. Heykens, der in der ganzen Welt einer der meistgespielten Unterhaltungsmusiker ist, hat sich diese Einmischung verbeten und wird nunmehr in England wie in den englischen Kolonien boykottiert. Bemerkenswert ist noch, daß auch der niederländische Vara-Sender in Hilversum daraufhin ein Spielverbot für die Stücke von Heykens ausgesprochen hat. Ein eigentümlicher Fall von Neutralitätswahrung!

Der Leipziger Thomanerchor ist unter der Leitung von Prof. Dr. Karl Straube in den Konzertsälen Schwedens, Norwegens und Dänemarks im November mit größtem Erfolg aufgetreten. Die Begeisterung, auch in der skandinavischen Presse, über die Leistungen des Knabenchores ist ungewöhnlich. Vielfach wurden die Abende als die Höhepunkte des Musikwinters bezeichnet.

Das Streichquartett Nr. 3 d-moll von C. A. Vogel wurde vom Genzel-Quartett in Leipzig im Haus der Kultur mit starkem Erfolg aufgeführt.

Prof. Martin Grabert ist am 1. Dezember 1939, 71 Jahre alt, aus dem Dienst als Kirchenmusiker ausgeschieden. Zuletzt war er 15 Jahre hindurch an der Markuskirche in Berlin-Teplitz tätig.

Das Amt des Leipziger Thomasorganisten wurde mit Hans Heintze besetzt, nachdem Günther Ramin, der es bisher versah, Thomaskantor geworden ist.

Der Generalintendant der Hamburgischen Staatsoper, Heinrich K. Strohm, wurde in der gleichen Eigenschaft an die Wiener Staatsoper berufen. Sein Dienstantritt in Wien soll zum 1. April 1940 erfolgen. Er trat bei der Reichstheaterwoche 1939 in Wien durch eine glanzvolle „Julius-Cäsar"-Aufführung und seine Mitwirkung bei den Salzburger Festspielen bereits in der Ostmark hervor. Die Hamburger Oper hat unter seiner Leitung (seit 1933) einen starken Aufschwung genommen.

Der Führer und Reichskanzler hat dem 1. Kapellmeister am Preußischen Staatstheater in Kassel, Dr. Robert Laugs, gelegentlich seiner dortigen 25jährigen Wirksamkeit den Titel „Staatskapellmeister" verliehen.

Die Staatliche Hochschule für Musik Karlsruhe hat am 15. Dezember 1939 offiziell den Unterricht auf allen Lehrgebieten wieder aufgenommen. Die Tatsache der Wiedereröffnung dieser bedeutenden Musikerziehungsstätte der Südwestmark erscheint in Anbetracht der unmittelbaren Grenzlage der Badischen Gauhauptstadt besonders bemerkenswert. Aus diesem Anlaß fand am 17. Dezember ein Festkonzert statt, in welchem Werke von Franz Philipp, Schubert, Julius Weismann und Hugo Wolf durch Ausbildungslehrkräfte der Anstalt zur Aufführung gebracht wurden.

Die Jutta-Klamt-Schule führt Januar 1940 in 18 Städten des Gaubereiches Sachsen Schulveranstaltungen durch. Ein abendfüllendes Programm zeigt „Deutsche Gymnastik", „Volkstümliche Tanzgestaltung" und einen von der Kammertanzgruppe Jutta Klamt bestrittenen Kunsttanzteil mit Teilen aus dem anläßlich der Reichstagung der NSG. „Kraft durch Freude" in Hamburg uraufgeführten Feierabendwerk „Hymnus" von Jutta Klamt.

Im Athenäum in Bukarest fand unter Leitung von George Georgescu ein Konzert statt, in dem Erna Berger mitwirkte. Das Programm sah neben einer Konzertarie von Mozart, die Arie der Königin der Nacht aus der „Zauberflöte", die Vierte Sinfonie von Schumann und ein Orgelkonzert vor (Solist J. Stadelmann). Erna Berger sang ferner in der Staatsoper in Bukarest die Partie der Gilda in Verdis „Rigoletto".

In Stockholm gelangte unter Leitung von Hofkapellmeister N. Grevilius Max Trapps „Fünfte Sinfonie“ zur erfolgreichen Aufführung.

Kurt Hessenbergs von Furtwängler mit den Berliner Philharmonikern in Hamburg, Berlin und Dresden kürzlich aufgeführtes „Concerto grosso“ gelangt demnächst in Bielefeld (Gößling) und Mannheim (Elmendorff) zur Aufführung.

In Budapest hatte Wilhelm Furtwängler mit Trapps „Konzert für Orchester Nr. 1“ einen triumphalen Erfolg zu verzeichnen.

Hanna-Maria Marquardt (Dresden) veranstaltete ihren „5. Abend Dresdner Komponisten“. Es fanden Lied-Uraufführungen von Hermann Werner Finke, Willy Kehrer, Walther Kupffer, Walther Petzet und Fritz Reuter statt, die von den Komponisten selbst begleitet wurden.

Die Staatliche Hochschule für Musik in Köln ist am 1. Dezember 1939 auf Anordnung des Reichsministers für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung wieder voll eröffnet worden.

Rudolf Petzolds Konzertouvertüre op. 17 kommt Anfang 1940 in Sofia durch das Königliche Sinfonieorchester unter Leitung von Prof. Sascha Poppoff zur bulgarischen Erstaufführung. Bulgarische Künstler veranstalten in diesem Konzertwinter einen Kammermusikabend, welcher ausschließlich Werken des Kölner Komponisten gewidmet sein wird.

Karl Elmendorff wurde eingeladen, das Augusteo-Orchester in Rom im Dezember zu dirigieren.

Im Rahmen des deutsch-slowakischen Kulturaustausches kam in Preßburg Puccinis „Boheme“ mit Gästen von der Wiener Staatsoper zur Aufführung.

Der Dozent für Musik an der Hochschule für Lehrerbildung in Oldenburg, Dr. Michael Alt, wurde zum Professor ernannt.

Der von Reichsminister Dr. Goebbels gestiftete „Nationale Musikpreis“ wird auch im Jahre 1940 an den besten deutschen Nachwuchsgeiger und den besten deutschen Nachwuchspianisten in Höhe von je 10 000 RM. verliehen. Zur Bewerbung sind zugelassen reichsdeutsche Pianisten und Geiger im Alter von 18—30 Jahren, die eine ausreichende Vorbildung nachweisen und mindestens zwei Solistenabende sowie zwei Konzerte mit Orchester bestreiten können.

Im Deutschen Ständetheater in Prag fand ein Konzert des Sudetendeutschen Philharmonischen Orchesters statt. Unter Leitung von Generalmusikdirektor Dr. Otto Wartisch erklang vor dem ausverkauften Haus die Serenade für Blasorchester op. 7 von Richard Strauß, das Klavierkonzert in A-dur von W. A. Mozart (Solistin Rosl Schmid) und Bruckners Vierte Sinfonie in Es-dur (in Urfassung).

Zur Feier des 1. Mai wurde im Casino Aleman in Mexiko das „Deutsche Bekenntnis“ von Heinrich Spitta aufgeführt.

Todesnachrichten

Emil Petschnig, der unseren Lesern aus mehreren mutigen Aufsätzen bekannt ist, starb unerwartet am 15. Dezember im 62. Lebensjahr in seiner Heimatstadt Wien. Als Komponist hat er sich namentlich auf dem Gebiet der Ballade einen guten Namen erworben. Bis zuletzt nahm er stärksten Anteil namentlich auch an den kulturpolitischen Ereignissen. Als ein Vorkämpfer für die Reinhaltung der deutschen Musik wird er unvergessen bleiben.

Der bekannte Leipziger Geigenbaumeister Albin Wilfer starb im Alter von 68 Jahren.

Am 1. Dezember starb plötzlich in Stockholm Max Fiedler kurz vor der Erreichung des 80. Lebensjahres, das er am 31. Dezember vollendet hätte. Mit Fiedler ist gewissermaßen ein Stück Musikgeschichte dahingegangen. Um die Jahrhundertwende machte er sich einen Namen als Dirigent der Fiedler-Konzerte in Hamburg, wo er als Pianist und als Konservatoriumsdirektor wirkte. Er ging dann nach Boston, und als Vorkämpfer für Brahms' gastierte er in allen Hauptstädten der Welt. Von 1916 bis 1933 war er als städtischer Musikdirektor in Essen tätig, wo er Brahms, Bruckner und Reger durchsetzte. In bewundernswerter Frische blieb Fiedler bis in sein letztes Lebensjahr hinein als Dirigent tätig, und seine Konzerte mit den Berliner Philharmonikern waren in den letzten Jahren zu einem festen Bestandteil des Musiklebens der Reichshauptstadt geworden. In vollendeter Werktreue gestaltete er das große musikalische Erbe der Klassik und der Romantik so eindringlich nach, daß er auch nach seinem Tode noch leuchtendes Vorbild bleiben wird. Zahlreiche Schallplattenaufnahmen überliefern auch für die Zukunft die große Dirigierkunst Max Fiedlers.

Herausgeber und Hauptschriftleiter:
Dr. habil. Herbert Gerigk, Berlin-Halensee, Joachim-Friedrich-Straße 38
Für die Anzeigen verantwortlich: Walther Ziegler, Berlin O 34
Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.
Verlag: Max Hesses Verlag, Berlin-Halensee
Druck: Buchdruckerei Frankenstein G. m. b. H., Leipzig. Printed in Germany.

Die Musik

Organ der Hauptstelle Musik beim Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP.
Amtliches Mitteilungsblatt des Musikreferats im Kulturamt der Reichsstudentenführung
Mitteilungsblatt der Berliner Konzertgemeinde
Herausgeber: Dr. phil. habil. Herbert Gerigk, Reichshauptstellenleiter

32. Jahrgang | Februar 1940 | Heft 5

Für den deutschen Mozart!

Das Vermächtnis Siegfried Anheissers

Von Friedrich W. Herzog, Düsseldorf

„Wer es heute unternimmt, Mozarts Opern neu zu übersetzen, der muß dafür Gründe haben, die ganz besonders überzeugen. Er darf sich nicht nur auf die Tatsache berufen, daß die bisherigen Verdeutschungen unzureichend sind, sondern er muß zeigen, warum sie es sind; darüber hinaus muß er glaubhaft machen, daß er die Erkenntnisse und die Kraft besitzt, nun nach fünfzig schlechten Übersetzungen des Figaro und des Don Giovanni eine Übertragung zu bringen, die Fehler seiner Vorgänger vermeidet." Mit diesen Worten, die zugleich eine unabdingbare Forderung in sich schließen, leitete Siegfried Anheisser sein Buch „Für den deutschen Mozart! — Das Ringen um gültige deutsche Sprachform der italienischen Opern Mozarts" ein. In diesem Werk, das als 26. Band der „Schaubühne", Quellen und Forschungen zur Theatergeschichte (Verlagsanstalt Heinr. u. J. Lechte, Emsdetten in Westfalen) erschien, hat Anheisser kurz vor seinem Tode Rechenschaft über sein Lebenswerk abgelegt. Es ist ein stolzes Vermächtnis, getragen von einem Idealismus, der um der Sache willen zu jedem Opfer bereit war, aber auch keinen Kampf mit „Andersgläubigen" aus dem Wege ging. Der Einsatz, den Siegfried Anheisser für den deutschen Mozart in Wort und Schrift vertrat, hat dem deutschen Theater Mozarts italienische Opern in einer aus dem Geist unserer lebendigen deutschen Sprache geborenen Form neu geschenkt. Das ist sein bleibendes Verdienst, das auch dadurch nicht geschmälert wird, daß neben ihm andere Versuche mit mehr oder weniger Glück, kaum aber aus solcher Fülle des Wissens und der musikalischen Wortkunst unternommen wurden und noch werden.

Mozart hat zu seinen Opern — mit Ausnahme der beiden deutschen Singspiele „Die Entführung aus dem Serail" und „Die Zauberflöte" — als Vorlage nur italienische Texte verwandt. Zwischen den genannten Singspielen entstanden die drei Meisterwerke „Figaros Hochzeit", „Don Giovanni" und „Cosi fan tutte", die er, dem herrschenden Zwang der Mode und des Hofes folgend, auf italienische Texte schrieb. Wenn er auch den Kampf gegen den lästigen welschen Zwang in der Öffentlichkeit scheute, so hat er doch seinem Unwillen in einem Brief an Professor Klein in Mannheim, den Dichter der ersten Oper deutscher Art, „Günther von Schwarzburg", im März 1785 in unmißver-

ständlicher Weise Ausdruck gegeben: „das wäre ja ein ewiger Schandfleck für Teutschland, wenn wir Teutschen einmal mit Ernst anfingen, teutsch zu denken — teutsch zu handeln — teutsch zu reden und gar teutsch zu singen!" Gewiß war Mozarts Schaffen von außen her durch die italienische Kunst befruchtet, aber in seinem Kern war es ganz und gar deutsch. Das beweist sein Lebenswerk in der Oper und in der Sinfonie, in der Kammermusik und in der Klaviermusik und am einfachsten im Lied. Das auf Goethes Verse komponierte „Veilchen" ist in seiner freien Form die Vorwegnahme eines erst Menschenalter später gewonnenen Liedstils. Auf allen Gebieten offenbarte Mozart seine Individualität als Anspruch und Aussage einer festumrissenen Persönlichkeit, in der Welt der Oper setzte er sich den leuchtendsten Markstein, indem er die in ihrem ursprünglichen Wesen lyrische Kunst mit dramatischem Leben erfüllte. Der Blutstrom seiner Musik ließ die auf der Bühne handelnden Gestalten zu Menschen und Charakteren werden. Und weil sie es sind, haben sie sich allen Wandlungen der Zeit zum Trotz bis zum heutigen Tage auf dem Theater, das als Spiegel der Zeit ein unbestechlicher Richter ist, gehalten und behauptet.

Ein Blick auf die Spielpläne der deutschen Opernbühnen lehrt, daß die Werke Mozarts immer noch die höchsten Aufführungsziffern neben den Musikdramen Richard Wagners behaupten. Aber während Wagner schon durch das stilwahrende Vorbild von Bayreuth vor Verunstaltungen verschont blieb — in der Systemzeit vor 1933 fehlte es allerdings auch hier nicht an Attentaten artfremder Interpreten —, betrachtete man Mozarts Opern ausschließlich als musikalische Angelegenheit, wobei die Frage nach einer sinnvollen und dichterischen Eindeutschung als nebensächlich angesehen wurde. Wohl auf keinem Feld der Operdramaturgie ist im Laufe eines Jahrhunderts das Sündenkonto so angelaufen wie auf dem der Mozart-Übersetzungen, die einen wahren Tummelplatz für Versuche aller Art abgaben. Als Siegfried Anheisser vor mehr als fünfzehn Jahren zum erstenmal auf diesen „ewigen Schandfleck" im Dasein des deutschen Theaters hinwies, fand er nur taube Ohren. Das Gesetz der Trägheit triumphierte. Und als dann die ersten Übersetzungen Anheissers sich langsam durchzusetzen anfingen, als schon in weiten Fachkreisen sein Versuch, Ordnung und Vernunft in die Mozart-Texte zu bringen, mit zustimmendem Echo begrüßt wurde, da gab es immer noch einflußreiche und tonangebende Bühnen, die sich dem fortschrittlichen und werkdienenden Geist Anheissers verschlossen. Denn daß die Art und Arbeit Anheissers hoch über den bisher gebräuchlichen „ollen Kamellen" eines Knigge, Niese oder Levi ihren einzigartigen Wert behauptet, wagte niemand zu bestreiten. Das Beharrungsprinzip als das Bekenntnis zur Tradition hat sein Gutes, aber nur da, wo das Alte auch heute noch bedingungslos oder ohne große Einschränkungen zu bejahen ist. Ohne Schlegel-Tieck ist uns auch heute noch ein Shakespeare auf der deutschen Bühne unvorstellbar. Aber was sind ein Knigge oder Levi gegenüber diesen Übersetzern, die zugleich dichterisch begabte Sprachschöpfer waren! Immerhin geben wir die Hoffnung nicht auf, daß auch auf den deutschen Theatern in der Frage der Opernübersetzungen eines Tages mit der gleichen Energie und der gleichen Tatkraft wie auf dem Gebiet des Schauspiels klare Verhältnisse geschaffen werden.

Der Arbeit Siegfried Anheissers verdanken wir nicht nur die Übersetzung des Dreigestirns Figaros Hochzeit-Don Giovanni-Cosi fan tutte, sondern auch den „Hirtenkönig" und „Die Gärtnerin aus Liebe", die erst durch An-

heissers Einsatz wieder Heimatrecht auf der deutschen Opernbühne gewann. In dieser Zeitschrift hat Anheisser mehr als einmal das Wort zur Rechtfertigung seiner Mozart-Übersetzungen ergriffen. Er hat darauf hingewiesen, daß die Musik das Primäre ist, aber sich auch zu dem Satz Mozarts (aus einem Brief an seinen Vater vom 13. Oktober 1781) bekannt, daß „bei einer Opera schlechterdings die Poesie der Musik gehorsame Tochter sein" muß. Anheissers Buch „Für den deutschen Mozart" gibt auf jeden möglichen Einwand die hieb- und stichfeste Antwort, nachdem er selbst zuvor seine Grundlagen entwickelt hat. Wie treffend charakterisiert er die fälschende Unnatur des gebräuchlichen Operndeutsches, wenn er schreibt: „Das Operndeutsch ist ein Gebilde, das zwar beansprucht, als deutsche Sprache zu gelten, doch erscheint es mit seinem Schwulst, mit seiner unbeholfenen und verwaschenen Ausdrucksweise, seinen unbefriedigenden Notlösungen, den Wortverdrehungen und Verschachtelungen als ihr Zerrbild... Wie es sich aber auch quält, immer fehlt eines, die innere schlichte Wahrhaftigkeit, die Natürlichkeit der Sprache, wie sie uns nur aus unserm Volk heraus zuwächst und wie wir sie ihm entgegentragen müssen."

Das Mozart-Bild hat lange Zeit im Schein einer rosaroten Verzärtelung gestanden, die in der „holden Anmut" das ganze Wesen begriff. Man sah auch in seinen Opernfiguren nur verspielte Gestalten, die sich in der Sprache ebenso verspielt aufführten. Anheisser hat mit Recht darauf hingewiesen, wie irrig diese Auffassung ist. Daß beispielsweise der Graf in „Figaros Hochzeit" nicht im gleichen Stil mit der Gräfin spricht wie mit der Zofe Susanne, erscheint uns selbstverständlich. Auf der Bühne nahm man das Gegenteil ohne Widerspruch hin. Niemand nahm Anstoß an einem „Jargon", der im Alltags- und Hochgefühl die gleiche verstimmte Leier gebrauchte. Daß eine musikalische Übersetzung eine größere Freiheit in der Behandlung des Wortes voraussetzt, wird vielleicht nur ein eingefleischter Philologe leugnen. Hier darf die Worttreue getrost gegen die Sinntreue eingetauscht werden, wenn nur das musikalische Gefüge unangetastet bleibt. Bei der italienischen und deutschen Sprache ist die natürliche Wortstellung außerdem so grundsätzlich verschieden, daß die deutsche unbedingt den Vorrang beanspruchen darf. Vergessen wir doch nie, daß Mozart zu italienischen Texten deutsche und immer wieder nur deutsche Musik geschrieben hat.

Die künstlerische Sprache der Übersetzung setzt ein hohes Einfühlungsvermögen in das schon Gestaltete voraus. Zwar bleibt dem Übersetzer das Ringen mit dem Vorwurf erspart, aber das Ringen mit dem Werkstoff ist kein geringerer Kampf. Auch von ihm verlangen wir einen bestimmten Kunstwillen mit absoluter Beherrschung der Sprache und Form. Er drückt seiner Arbeit den Stempel seiner Persönlichkeit auf und ist niemals durch ein Kollektivum oder Kollegium zu ersetzen. Der Versuch, eine an sich schlechte Übersetzung nun durch einen anderen Übersetzer korrigieren zu lassen, muß immer Flickwerk bleiben. Eine solche Methode nähert sich den Gebräuchen der Konfektion, die auf dem Feld der Operettenbearbeitungen Schule gemacht hat. Eine immer wieder angeschnittene Frage ist das Schicksal der „geflügelten Worte" der alten Übersetzungen. Anheisser weist sehr richtig darauf hin, daß „Neue Freuden, neue Schmerzen" aus dem Figaro oder „Keine Ruh bei Tag und Nacht" aus dem Don Giovanni ja nicht aus eigenem Wert, sondern nur durch die Melodie Mozarts berühmt wurden. Ihre Bedeutung ist als nur zweitrangig, und ihr Ersatz erscheint ohne Einschränkungen gerecht-

fertigt, wenn dieser dem Tonfall der Musik entspricht. (Schließlich mag auch auf die Rolle hingewiesen werden, die zahlreiche dem jüdischen Idiom entnommene Redewendungen bis 1933 in der deutschen Alltagssprache gespielt haben. Es bedurfte nur steter Hinweise, um diese von den meisten nicht einmal mehr als Fremdkörper empfundenen Ausdrücke allmählich wieder aus dem Sprachgebrauch zu entfernen.) Wenn wir einmal das Bessere und damit das Wahre erkannt haben, ist die Gewöhnung an sie nur ein Schritt.
Abschließend sei allen, die es angeht, das Buch Anheissers als ein Quellenwerk von wahrhaft säkularer Bedeutung empfohlen. Ob seine Übersetzungen sich ihren Platz an der Sonne endgültig erobern werden, ist eine Entscheidung, die die Zeit bringen wird. Mit Zwangsmaßnahmen ist in der Kunst noch nie oder selten ein Werk durchgesetzt worden. „Wenn man mir beweist, daß eine andere Übersetzung besser ist als die meine" — so heißt es in dem Schlußwort Anheissers —, „wenn man es schlagend dartut mit Beispielen und Gegenbeispielen, ... dann stehe ich gerne selbst zurück!" Siegfried Anheisser lebt nicht mehr, um für sein Lebenswerk einzustehen, aber sein Vermächtnis wird immer als reine Flamme leuchten: für den deutschen Mozart!

Unsere großen Tonmeister als Sänger des Vaterlandes

I. Gluck, Mozart, Haydn, Beethoven

Von Alfred Weidemann, Berlin

In dieser Zeit bedeutungsvoller kriegerischer Ereignisse, die uns Deutsche stählern und stolz macht, klingen uns täglich aus dem Rundfunk die erhebenden Klänge unserer prächtigen Armeemärsche und schönen vaterländischen Lieder entgegen. Da wird sich, wie es ja naheliegt, so mancher Freund der Musik die Frage vorlegen, was denn eigentlich unsere deutschen Meister der Tonkunst an Werken vaterländischer Art geschaffen haben. Die Frage ist wohl berechtigt, stammen doch die vielen vaterländischen Musikschöpfungen, die wir besitzen, fast sämtlich von wenig bekannten oder unbekannt gebliebenen Komponisten. Haben nun auch namhafte deutsche Tondichter zu dieser Gattung der Musik Schöpfungen beigesteuert? Im folgenden möge dies einmal näher untersucht werden.
Prüfen wir das Schaffen unserer großen deutschen Meister der Musik nach Werken ausgesprochen nationalen Charakters, nach Werken also, die aus einem vaterländischen Anlaß oder spontan dem patriotischen Empfinden entsprangen oder doch ein solches erkennen lassen, so dürfen wir nicht vergessen, daß ein deutsches Nationalgefühl im eigentlichen Sinne erst in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, in der Epoche des großen preußischen Königs sich zeigte und daß es im Verein mit der Sehnsucht nach einem alle Stämme umfassenden großen Deutschen Reich erst in den Tagen der Befreiungskriege und der Romantik in voller Bewußtheit und Kraft hervorbrach. Es war in den friderizianischen Tagen, als dem deutschen Volke der erste große Dichter erstand, der Schöpfer einer echten deutschen Dichtersprache und zugleich die deutscheste, das stärkste Nationalgefühl offenbarende Persönlichkeit unter den Dichtern des klassischen Zeitalters: Klopstock. Es mutet uns nun geradezu symbolisch an, wenn der größte deutsche Tonmeister dieser Zeit künstlerisch und auch persönlich diesem Dichter näher trat. Gluck hat in der Verbindung mit Klopstocks Kunst seine ersten und einzigen auf deutsche Worte komponierten Gesänge geschaffen; all seinen Opern, auch den späteren großen Musikdramen, liegen italienische oder französische Texte zugrunde. In den von Gluck kurze Zeit nach seiner „Alceste" komponierten sieben Oden und Liedern Klopstocks sind die ersten nationalen Gesänge eines großen deutschen Tonmeisters enthalten. Die Bedeutung der Klopstock-Lieder Glucks liegt, was ihren künstlerischen Wert betrifft, besonders in dem glücklichen Verhältnis von Ton und Wort, in dem schlichten, sich eng den Versen anschmiegenden musikalischen Ausdruck; die Musik überschwillt die Worte nicht, was Gluck auch absichtlich vermied. Er nennt die Lieder in einem Briefe „ganz simbel" und von leichter Ausführbarkeit.
Goethe, der bei Gesangskompositionen stets das Recht des Dichterwortes gewahrt wissen wollte, schätzte Glucks Lieder daher sehr und wünschte, als er sie kennengelernt hatte, sogar eigene Gedichte

von Gluck vertont, ja er wurde durch sie bei der Dichtung der Arien seiner Singspiele beeinflußt. Was nun die nationalen Gesänge dieses Gluckschen Liederalbums angeht, so handelt es sich bei ihnen um die drei Stücke „Vaterlandslied" („Ich bin ein deutsches Mädchen"), „Wir und sie" („Was tat dir Tor dein Vaterland?") und „Schlachtgesang" („Wie erscholl der Gang des lauten Heers ..."). Das erstgenannte der drei Lieder muß in Glucks Zeit bei allen, die es hörten, sehr beliebt gewesen sein; Glucks junge Nichte wurde in Gesellschaften öfter gebeten, das kleine Lied zu singen, wobei der Meister selbst sie begleitete. Dieses Lied eines deutschen Mädchens hat trotz der Bestimmtheit seines Ausdrucks den Reiz des jungfräulich Anmutigen. Mit den einfachsten Mitteln ist hier eine edle, keusche Empfindung in Tönen wiedergegeben. In enger Anschmiegung an die Worte sind die drei nationalen Lieder Glucks sämtlich syllabisch, ohne jedes Melisma, vertont. Die korrekte Silbenbetonung hat in dem Liede „Wir und sie" dazu geführt, daß die betonte Silbe eines jeden Wortes eine punktierte Note erhalten hat, so daß hierdurch rhythmisch eine merkwürdige Einförmigkeit entstanden ist. Auch das Nachspiel des Klaviers behält diese rhythmische Haltung bei. Die mit der Vortragsbezeichnung „stolz" überschriebene Melodie des kurzen Strophenliedes aber hat Adel und Schwung. In den Versen dieses Liedes wendet sich Klopstock gegen die damals bei manchen Deutschen vorhandene Überschätzung der Engländer und hält diesen Deutschen unsere eigenen Vorzüge entgegen. Geradezu zeitgemäß klingt es heute, wenn es in dem Gedicht einmal heißt: „Wir sind gerecht, das sind sie nicht!"

Das dritte nationale Lied der Sammlung, der „Schlachtgesang", ist vom Komponisten ausdrücklich als Marsch bezeichnet. Wir hören ein majestätisches Marschlied, das uns durch eine schwungvolle, edel-volkstümliche Melodie fesselt. So möchten wir uns die Chöre von Klopstocks „Hermannschlacht" in Glucks beabsichtigter Vertonung denken, die der Meister leider nie vollendet, ja nicht einmal aufgeschrieben hat. Die „Hermannschlacht" sollte, wie Gluck es beabsichtigte, zu einer heroischen Oper gestaltet, sein Schaffen beschließen. Es bleibt ein großer Verlust für unsere Kunst, daß der Meister, durch Krankheit verhindert, nicht mehr dazu gelangte, sein großes deutsches, von vaterländischem Geiste durchglühtes Werk, das er zum größten Teile bereits fertig in seinem Innern trug, in Noten festzuhalten und uns damit das erste wahrhaft deutsche Musikdrama zu schenken. Bedauernswert bleibt dies nicht zuletzt auch darum, weil Gluck in diesem Werke gleichzeitig auch einen besonderen deutschen, mehr deklamatorisch gehaltenen musikdramatischen Stil geschaffen hätte, wie Zeitgenossen von ihm, so Reichardt und Rochlitz, berichten, denen der greise Komponist einzelne Teile aus der „Hermannschlacht" vorsang und vorspielte. So müssen wir uns denn freuen, wenigstens sieben deutsche Lieder von ihm zu besitzen. Was die drei besprochenen vaterländischen Gesänge unter ihnen betrifft, so möge noch gesagt sein, daß sie, abgesehen von dem „Schlachtgesang", vielleicht nicht „dankbar" im gewöhnlichen Sinne sind; man muß sich diese Stücke, wie so manches Edle und Schöne in der Kunst, erst erobern. Gluck verlangte den intensivsten Ausdruck für seine Lieder; so sagt ein zeitgenössischer Musikkenner von einem dieser Lieder, daß es dem Ansehen nach sehr leicht sei, und fügt dann hinzu: „... aber der Affekt!"

Welch ein glühender Patriot Mozart war, zeigen uns seine prächtigen, mit impulsiver Empfindung geschriebenen Briefe. Als der Zweiundzwanzigjährige sich in Paris aufhält, schreibt er dem Vater: „Ich bitte alle Tage Gott, daß er mir die Gnade gibt, daß ich hier standhaft aushalten kann, daß ich mir und der ganzen teutschen Nation Ehre mache ..." In einem anderen Briefe aus diesen Wochen erklärt er dem Vater: „Was mich aber am meisten aufrichtet und guten Muts erhält, ist der Gedanke, daß ich ein ehrlicher Teutscher bin..." Als die „Entführung" mit großem Erfolg in Wien aufgeführt worden ist, schreibt Mozart voll Stolz an den Vater in Salzburg: „Keinem Monarchen in der Welt diene ich lieber als dem Kaiser, aber erbetteln will ich keinen Dienst. Ich glaube soviel imstande zu sein, daß ich jedem Hofe Ehre machen werde. Will mich Teutschland, mein geliebtes Vaterland, worauf ich (wie Sie wissen) stolz bin, nicht aufnehmen, so muß in Gottes Namen Frankreich oder England wieder um einen geschickten Teutschen mehr reich werden und das zur Schande der teutschen Nation. Sie wissen wohl, daß fast in allen Künsten immer die Teutschen diejenigen waren, welche exzellierten ..."

Stets war Mozart von dem heißen Wunsche erfüllt, eine deutsche Oper erstehen zu sehen und selbst nur deutsche Werke dieser Gattung schreiben zu können. In Wien stand ja damals bei Hofe und bei einem großen Teile des Publikums einseitig die italienische Oper noch in hohem Ansehen. Das 1778 von Joseph II. begründete „National-Singspiel" im Burgtheater, in dem 1782 die Erstaufführung von Mozarts „Entführung" stattfand, mußte wegen der schwindenden Teilnahme des Publikums und aus Mangel an geeigneten deutschen Opernschöpfungen bereits 1783 wieder geschlossen werden. Mozart war, wohl mit Recht, der Meinung, daß man das Aufkommen einer deutschen Oper in Wien absichtlich verhindern wolle, und er schreibt mit Bezug auf all diese Zustände in dem Briefe an den Mannheimer Professor Klein, der ihm einen deutschen Operntext zur Vertonung gesandt hatte, die bitter-ironischen Worte: „Wäre nur ein einziger Patriot mit am

Brette, es sollte ein anderes Gesicht bekommen! Doch da würde vielleicht das so schön aufkeimende National-Theater zur Blüte gedeihen und das wäre ja ein arger Schandfleck für Teutschland, wenn wir Teutschen einmal mit Ernst anfingen, teutsch zu denken, teutsch zu handeln, teutsch zu reden und gar teutsch — zu singen!!!" — Der prächtige, aber auch vielsagende Schluß dieses Briefes lautet: „Nehmen Sie nur nicht übel, wenn ich in meinem Eifer vielleicht zu weit gegangen bin: Gänzlich überzeugt, mit einem teutschen Manne zu reden, ließ ich meiner Zunge freien Lauf, welches dermalen leider so selten geschehen darf, daß man sich nach einer solchen Herzensergießung kecklich einen Rausch trinken dürfte, ohne Gefahr zu laufen, seine Gesundheit zu verderben."

All diese Äußerungen Mozarts zeigen uns aufs deutlichste, wie deutsch der Meister stets in seinem Herzen empfand. Mozart hat uns in seiner „Zauberflöte" die erste künstlerisch vollendete deutsche Oper geschenkt; es bleibt daher für immer zu bedauern, daß er kein Werk rein nationalen Inhalts geschrieben hat, aber die Zeit war für solche Schöpfungen wohl auch noch nicht reif. Doch besitzen wir, was den meisten Musikfreunden nicht bekannt sein dürfte, immerhin zwei kleine Gesangstücke von Mozart, die nationales Gepräge haben. Es sind zwei Kriegslieder, die beide laut Mozarts eigenem thematischen Kompositionsverzeichnis im Jahre 1788, also in der Zeit zwischen der Entstehung von „Don Juan" und „Cosi fan tutte" komponiert wurden. Das erste dieser Lieder führt den Titel „Ich möchte wohl der Kaiser sein"; Mozart schrieb es aus Anlaß des kurz vorher von Joseph II. gegen die Türken begonnenen Krieges, und zwar für den in Wien sehr beliebten Bassisten Baumann, der es dann in mehreren öffentlichen Konzerten sang. Der Dichter des „Meine Wünsche" betitelten Liedes ist Gleim; die Komposition erschien unter dem Titel „Neues Kriegslied eines deutschen Soldaten". Prägnant ist in dem 34 Takte umfassenden Strophenliede (vier Strophen) eigentlich nur die sich im Dreiklangsbogen aufschwingende Melodie der ersten Verszeile „Ich möchte wohl der Kaiser sein", die am Schluß jeder Strophe als Refrain wiederkehrt und auch das Vorspiel bildet. Der dazwischenliegende Teil bringt nur konventionelle Wendungen über Dreiklängen und Septakkorden, die musikalisches Zeitgut sind. Doch ist die Steigerung bis zum Eintritt des Kehrreims und dieser mit der Wiederholung der Anfangsmelodie nicht ohne Wirkung, und das ganze Lied dürfte, feurig vorgetragen, gewiß Eindruck machen. Dieser ist nicht zuletzt auch der originellen Orchesterbegleitung zuzuschreiben, die neben Streichquartett, Holzbläsern und Hörnern noch Piccoloflöten, Becken und große Trommel, also die sogenannte türkische Musik, als geeignetes Kolorit für dieses Lied verwendet.

Das zweite seiner beiden Kriegslieder komponierte Mozart wenige Monate nach dem ersten, im August 1788. Von diesem Liede waren bis kurz vor dem Weltkriege nur die Anfangstakte aus Mozarts schon genanntem eigenen Kompositionsverzeichnis bekannt; es wurde dann damals als einzelnes Blatt aus einem 1788 erschienenen Almanach aufgefunden, die Originalhandschrift blieb bis jetzt verschollen. Ebenso wie das erste ist auch dieses Kriegslied für eine einzelne Gesangsstimme komponiert, jedoch mit Begleitung des Klaviers. Sein Titel lautet: „Lied beim Auszug in das Feld." Im Gegensatz zu dem erstgenannten, das dramatischen Ausdruck zeigt, ist dieses zweite Kriegslied, von dem nur eine Textstrophe bekannt ist, mehr lyrisch geartet. Seine Melodie bewegt sich, ohne gerade eigenartig zu sein, echt mozartisch in schönem gesanglichen Flusse. Dem Mozartkenner fällt auf, daß der Anfang des Klaviervorspiels in seinen vier ersten Melodienoten mit einem charakteristischen Motiv des Marsches im „Figaro" übereinstimmt. Zur Charakteristik des Liedes möge noch sein etwas hausbackener Text angeführt sein: „Dem hohen Kaiserworte treu, rief Joseph seinen Heeren: Sie eilten flügelschnell herbei, voll Durst nach Sieg und Ehren. Gern zieht man ja dem Vater nach, der seine Kinder liebet und sorgt, daß sie kein Ungemach selbst nicht Gefahr betrübet."

Mozarts Zeitgenosse Haydn ist zeitlich der erste große deutsche Tonmeister, der uns eine nationale Komposition geschenkt hat, die Volkstümlichkeit erlangte, eine Volkstümlichkeit, wie sie wohl kaum einer anderen Schöpfung eines großen Meisters der Musik zuteil wurde: die Melodie zu unserer Volkshymne „Deutschland, Deutschland über alles". Haydn schrieb diese Melodie bekanntlich zu dem österreichischen Kaiserliede „Gott erhalte Franz den Kaiser" für Franz II. Es scheint nach den zeitgenössischen Berichten ziemlich sicher, daß Haydn es war, von dem der Gedanke zu dieser Hymne ausging. Auf seinen Reisen nach England hatte er die dortige Nationalhymne kennengelernt und faßte den Plan, den Deutschen ein ähnliches Nationallied zu schenken. Es sollte in einer Zeit, als der Korse Österreich bedrohte, „die Herzen der Österreicher in einem noch höheren Grade für Kaiser und Vaterland entflammen und die Schar der freiwilligen Kämpfer vermehren und zum Kampfe begeistern". Oberstkanzler von Sarau, dem Haydns Gönner Baron van Swieten den Gedanken des Meisters Ende 1796 mitgeteilt hatte, erkannte den Wert eines derartigen nationalen Liedes, ließ einen geeigneten Text dichten und übergab die Worte des Liedes nach ihrer Fertigstellung dem Komponisten. Binnen kurzem hatte der Meister das Gedicht in Musik gesetzt, und bald darauf, am Geburtstag des geliebten Kaisers Franz, dem 12. Februar 1797, wurde das Lied in allen Wiener Theatern zum ersten Male vom Publikum feierlich gesungen;

Graf Sarau hatte zu diesem Zwecke Text und Musik des Liedes in den Theatern verteilen lassen. Im Wiener Burgtheater war der Kaiser bei dieser schönen volkstümlichen Huldigung anwesend und wurde Gegenstand enthusiastischer Ovationen. Die Hymne wurde überall mit Begeisterung aufgenommen und drang dank ihrer echt und schlicht empfundenen Melodie schnell ins Volk.

Die Verse zum Preise Deutschlands, die wir jetzt zu Haydns Melodie singen, schrieb bekanntlich Hoffmann von Fallersleben 1841 auf der damals noch englischen Insel Helgoland. Es war zu einer Zeit, als sich wieder einmal französische Gelüste uns gegenüber zeigten, und Hoffmann verlieh in seinem Liede der damals noch unerfüllten Sehnsucht der Deutschen nach einem einigen, alle Stämme umfassenden deutschen Reiche dichterischen Ausdruck. Es ist gewiß keine Überhebung, wenn wir unser „Deutschland, Deutschland über alles" für die dichterisch und musikalisch schönste und wertvollste aller Volkshymnen halten. Welche Nationalhymne hätte auch solche Schöpfer aufzuweisen: einen Dichter von Rang und einen der größten Tonmeister! Unser Lied besitzt eine nach musikalischen Gesetzen meisterhaft gebaute, schön und edel geschwungene Melodie, die gleichzeitig in ihrer Haltung echt volkstümliches Empfinden offenbart. Sie gibt der Liebe zum Vaterlande in ebenso begeisternden wie auch ergreifenden Tönen Ausdruck, in Tönen, die nie vergehen werden. Haydn selbst liebte und schätzte sein Lied sehr und spielte es gern auf dem Klavier. Besonders später, in der Zeit des österreichischen Freiheitskampfes, um sich von den düsteren, ihn bedrängenden Eindrücken zu befreien. Wie sehr Haydn sein Kaiserlied ans Herz gewachsen war, zeigt uns, daß er dessen Melodie nochmals als Thema der herrlichen Variationen in seinem unter dem Namen „Kaiserquartett" bekannten Streichquartett benutzte. Als ein langjähriger Freund dem Meister einmal erklärte, er halte das Kaiserlied für ein Meisterstück, erwiderte Haydn: „Beinahe halte ich es selbst dafür, ob ich's gleich nicht sagen sollte."

Noch ein anderes Werk Haydns, das von seinem nationalen Empfinden Kunde gibt, ist in diesem Zusammenhange zu nennen: die eine der sechs späteren Messen, der der Komponist selbst den Titel „Missa in tempore belli" (Messe in Kriegszeiten) gegeben hat. Sie entstand kurz vor dem Kaiserliede, im Herbst 1796, zu einer Zeit also, in der eine kriegsdrohende Stimmung in Österreich herrschte. Das Heer Napoleons hatte, von Süden her kommend, die Steiermark besetzt, und man mußte in Wien einen Einbruch des korsischen Eroberers fürchten. Diese Stimmung der Besorgnis wird im Agnus Dei der Kriegsmesse gemalt, und zwar durch die Pauke, die hier anfangs leise, dann kräftiger das Näherkommen des Feindes zu schildern scheint. Man könnte diesen Instrumentaleffekt aber auch als die musikalische Darstellung der zunehmenden Erregung des Gemütes auffassen, das dem Nahen der Feinde mit Furcht entgegensieht. Dieser Stelle wegen hat das Werk übrigens den Namen „Paukenmesse" erhalten. Etwas später hören wir dann eine Trompetenfanfare ertönen, die nun ganz offenbar das Herankommen der feindlichen Truppen symbolisiert. Wir werden hier sofort an eine ganz ähnliche Stelle in Beethovens „Missa solemnis" erinnert.

Von allen den Kompositionen, die Beethoven aus nationalen Anlässen schrieb, ist keine einzige volkstümlich geworden, ja, diese Schöpfungen sind der Allgemeinheit heute überhaupt nicht mehr bekannt.

Dagegen wurden uns zwei andere seiner Werke, die der Meister gar nicht für vaterländische Zwecke komponierte, zu nationalen Musikstücken, das eine von ihnen erst in jüngster Zeit. — Es waren die bereits erwähnten Monate der politischen Hochspannung und patriotischen Begeisterung in Österreich, als Beethoven sein erstes nationales Lied schrieb; es war die Zeit, in der auch Haydn seine Kriegsmesse und seine Volkshymne schuf. Da man damals, wie schon oben gesagt, erwarten mußte, daß Napoleon mit seinen Truppen einen Einbruch in Niederösterreich machen würde, traf man in Wien alle Maßnahmen für eine solche Möglichkeit. So wurde neben dem Landsturm auch das Wiener Freiwilligenkorps aufgeboten, und für die Fahnendivision dieses Korps schrieb Beethoven im Herbst 1796 den „Abschiedsgesang an Wiens Bürger", der dann beim Ausmarsch der Fahnentruppe auch erklang:

Keine Klage soll erschallen,
wenn von hier die Fahne zieht,
Tränen keinem Aug' entfallen,
das im Scheiden nach ihr sieht.

Es ist stolz auf diese Zierde
und Gefühl der Bürgerwürde,
was auf allen Wangen glüht.

Beethovens Musik hierzu ist nicht gerade sehr schwungvoll und hinreißend geraten, was angesichts dieser Verse des Leutnants Friedelberg auch nicht sehr zu verwundern ist. Es scheint denn auch keinen sehr großen Eindruck gemacht zu haben, sonst hätte der Meister dieses Lied später von seinem Verleger nicht mit einem anderen Texte versehen lassen, dem eines Trinkliedes! Einige Monate nach der Komposition dieses Abschiedsgesangs schrieb Beethoven ein weiteres patriotisches Lied, und zwar ebenfalls zu einem Gedicht des bereits genannten Verfassers Friedelberg. Verse und Töne

dieses „Kriegslieds der Österreicher" nehmen schon einen etwas höheren Schwung:

Ein großes deutsches Volk sind wir,
sind mächtig und gerecht.
Ihr Franken, das bezweifelt ihr?
Ihr Franken kennt uns schlecht!

In der zweiten Strophe heißt es dann weiter:

Wir streiten nicht um Ruhm und Sold,
nur um des Friedens Glück.

Worte, die uns heute geradezu zeitgemäß anmuten, wie auch die folgenden:

Da stehn wir unverwandt
für Haus und Hof und Land
mit Waffen in der Hand
und schlagen mutig drein,
soviel auch ihrer sei'n!

Die diatonische Melodik dieses Liedes ist echter Beethoven, kraftvoll und volkstümlich schlicht. So könnte dieses patriotische Lied des großen Meisters wohl geeignet erscheinen, mit neuen, der heutigen Zeit entsprechenden Worten unseren nationalen Marschliedern eingefügt zu werden. Der originale Text ist nicht immer so stark wie die soeben mitgeteilten Anfangszeilen.

Beide Lieder, der „Abschiedsgesang" und das „Kriegslied der Österreicher", finden sich unter Beethovens einstimmigen Gesängen mit Klavierbegleitung, ebenso auch das hier wohl noch zu nennende, viel später (1814) entstandene „Kriegers Abschied", ein nicht sehr erfindungsreiches Gesangsstück, das mehr ein Liebeslied als ein Kriegslied ist:

Ich zieh' ins Feld, von Lieb' entbrannt,
doch scheid' ich ohne Tränen.
Mein Arm gehört dem Vaterland,
mein Herz der holden Schönen.

Mehr fesselt uns durch seine ernste, elegische Stimmung das im Befreiungsjahre 1813 von Beethoven geschriebene kurze Baßlied „Der Bardengeist". Ergreifend klingen darin die Worte: „Ich suche dort im Sternenheer der Deutschen goldne Zeit."

Neben diesen Gesängen besitzen wir von Beethoven noch mehrere Chorwerke mit Orchester, die nationalen Anlässen ihr Entstehen verdanken. Diese Schöpfungen entstammen der Zeit der Freiheitskriege. Als die erste Einnahme von Paris 1814 in Wien bekannt wurde, schrieb der Verfasser des Fidelio-Textbuches, Friedrich Treitschke, ein Singspiel „Gute Nachricht", und Beethoven komponierte hierin den kraftvollen Schlußchor „Germania, Germania, wie stehst du jetzt im Glanze da!" Das kurze Stück in B-dur ist für Solobaß und Chor geschrieben und sehr einfach, in Dreiklängen und den nächst verwandten Harmonien, gehalten. Auch nach der zweiten Eroberung von Paris 1815 brachte Treitschke ein patriotisches Singspiel, betitelt „Die Ehrenpforten". Es war wiederum der Schlußchor, den Beethoven für dieses damals sehr beliebte Stück beisteuerte: ein feierlicher Dankchor „Es ist vollbracht! Es ist vollbracht! Zum Herrn hinauf drang unser Beten..." Auch hier gibt es eine Solostimme, die diesmal ein Sopran ist. Das Werk zeigt keine besonders markanten Züge; von Interesse jedoch ist, daß Beethoven gegen den Schluß die Worte „Gott sei Dank und unserm Kaiser!" auf den Kehrreim von Haydns Kaiserlied erklingen läßt.

Während des an Festlichkeiten reichen Wiener Kongresses fand in einem Festkonzert im November 1814 die erste Aufführung von Beethovens eigens zu diesem Zwecke komponierter Kantate „Der glorreiche Augenblick" statt. Sie stellt das umfangreichste von Beethovens Vokalwerken dar, die ihr Entstehen einem nationalen Ereignis verdanken; bei dem soeben genannten handelt es sich freilich mehr um ein allgemein politisches. Die Konzerteinladungen für die Fürstlichkeiten, zu deren Begrüßung und Huldigung seine Kantate ja komponiert war, schrieb Beethoven selbst aus. Unter den etwa sechstausend Hörern, die am Abend des Konzertes den Redoutensaal füllten, befanden sich der König von Preußen, die Kaiserinnen von Österreich und Rußland und andere hohe Persönlichkeiten. — Der textlich schwache „Glorreiche Augenblick" hat, wie bei einem Beethoven selbstverständlich, gewiß bedeutende Momente. So würde der große Einleitungschor „Europa steht" bei einer Aufführung sicher von machtvoller Wirkung sein. Ein Text mit dem Titel „Preis der Tonkunst" des bekannten Musikschriftstellers Rochlitz vermochte das Werk nicht zu retten. 1938 ist die Kantate in einer textlichen Neufassung durch Rudolf Schulz-Dornburg verschiedentlich im Rundfunk aufgeführt worden.

Und nun kommen wir zu den beiden obenerwähnten Kompositionen Beethovens, die, als national geltende Schöpfungen, noch in unserer Zeit lebendig sind. Da ist zunächst der Marsch, den der Meister 1809 als „Marsch für die böhmische Landwehr" komponierte. Er wurde später unter die preußischen Armeemärsche eingereiht, und als Yorckscher Marsch ist er jedem bekannt; jeder Junge pfeift ihn auf der Straße. So populär wurde ein Musikstück Beethovens. Seine charakteristische, prägnante Eigenart hebt ihn scharf von den landläufigen Märschen ab. Für die Volkstümlichkeit dieses Werkes spielt es gewiß keine Rolle, daß vielen Volksgenossen die Urheberschaft Beethovens gar nicht bekannt ist. Außer diesem Marsch besitzen wir übrigens von Beethoven noch

drei weitere für Militärmusik geschriebene Märsche, darunter einen großen Marsch (in D-dur mit einem originellen Trio „All'ongarese"), der wohl geeignet wäre, wieder erweckt zu werden. Der Meister selbst muß diese Märsche nicht gering geschätzt haben, denn er bietet sie viel später, 1823, dem Verleger Peters an. Er nennt in seinem Schreiben die später als Yorckscher Marsch bezeichnete Marschkomposition „Zapfenstreich in F"; über den soeben erwähnten großen Marsch, der sehr stark instrumentiert ist, schreibt er: „Wegen dem großen Marsch können sich der Besetzung wegen mehrere Regiments-Harmonien (Blasorchester) vereinigen, u. wo dies nicht der Fall, daß eine Regiments Bande nicht stark genug zur Besetzung, so kann leicht ein solcher Banden-Kapellmeister sich mit hinweglassung einiger Stimmen helfen... Obschon es mir leid wäre, wenn er nicht ganz wie er ist im stich erscheinen würde."

Ein weiteres Werk Beethovens ist erst in jüngster Zeit durch mehrfache Aufführungen der weiteren Öffentlichkeit bekanntgeworden und hat dadurch auch schon eine gewisse Volkstümlichkeit erlangt: das schöne „Opferlied". Es handelt sich bei ihm um eine Komposition aus früherer Zeit (1805), damals für eine Singstimme mit Klavierbegleitung geschrieben. Dem Meister war dieses Lied wohl sehr lieb und wert, denn er bearbeitete es noch mehrmals, so auch für Solo, Chor und Orchester. In dieser Form wird das Lied neuerdings öffentlich gesungen. Die feierlich-erhabene getragene Melodie nach den schönen Versen des damals sehr geschätzten Dichters Matthison („Die Flamme lodert") lassen diese edle Musikschöpfung, die einen idealen Gemeinschaftsgesang darstellt, als würdiges Weihelied für nationale Feiern sehr geeignet erscheinen. Es war ein ebenso ergreifender wie feierlicher Eindruck, als diese Hymne während der Olympischen Spiele 1936 im Angesicht der lodernden Flamme weihevoll erklang. Seitdem ist sie noch öfter bei vaterländischen Feiern zu hören gewesen. Bei dieser Gelegenheit eine Frage und damit ein Wunsch an die Dirigenten: Warum greifen diese nie zu dem schönen festlichen Marsch Beethovens aus den „Ruinen von Athen"? Er ist in seiner würdevollen Haltung, mit seinen edlen, dabei volkstümlich einprägsamen Klängen wie geschaffen zur Verschönerung nationaler Feste. Das erhebende, wirkungsvoll aufgebaute Stück läßt sich sowohl vom Orchester allein (hier nötigenfalls etwas gekürzt) wie auch mit den Chören aufführen. Es wäre eine eines heutigen Dichters würdige schöne Aufgabe, neue geeignete Worte zu diesen Chören zu finden, die unserem vaterländischen Empfinden entsprechen. Ein prächtiges Musikwerk könnte mit diesem Marsch unserer Zeit wiedergewonnen werden. Er war übrigens auch in Beethovens Tagen beliebt und neben der Ouvertüre die einzige Nummer, die aus den „Ruinen von Athen" als Einzelstück für Klavier erschien.

Der Komponist Friedrich Welter

Von Erich Schütze, Berlin

Im heutigen Kunst- und Musikschaffen tritt der Wille zur Gestalt, die Bindung an eine bestimmte Form immer stärker in Erscheinung. Die noch vor einem Jahrzehnt herrschende Mißachtung der handwerklichen Grundlagen ist mehr und mehr einer erhöhten Sorgfalt in der Aneignung der technischen Mittel gewichen. Das Pendel schlägt nach der anderen Seite aus. Wir erleben eine Überschätzung des formal Strukturellen. Vor allem sind es alle polyphonen Künste, die hoch gewertet werden. Die Bauformen der Chaconne, der Passacaglia, des Kanons, der Fuge, alle Möglichkeiten imitatorischer Entwicklungen werden erprobt und ausgeschöpft. Wie wenige aber von diesen formgerecht modellierten Werken erweisen sich als wirklich lebensfähig! Von anderen eindrucksvolleren Schöpfungen überflügelt, wird ein großer Teil nach anfänglichen Achtungserfolgen kaum noch beachtet. Es fehlt der Musik dann meistens an zwingender Lebendigkeit, an zündender Kraft, die auch durch keine noch so schwunghafte Wiedergabe geweckt werden kann, wenn sie nicht unmittelbar vom Wesen des Komponisten in das Werk übergegangen ist. Ist die Musik aber gekonnt und auch von ursprünglich quellendem Empfinden erfüllt, so wird sie immer, wenn sie erklingt, die empfänglichen Hörer zutiefst bewegen und fesseln. Sie wird von ihrer überzeugenden Kraft auch nichts einbüßen, wenn sie eine Zeitlang der Vergessenheit anheimfallen sollte. Bei ihrer Wiedererweckung wird der Hörer von neuem die formale Durchführung und den inneren Reichtum bewundern.

Warum wir einer Würdigung des Komponisten Friedrich Welter gerade diese Gedanken voranstellen? Weil uns bei der näheren Betrachtung seines Schaffens klar wird, daß hier der Erfolg auf jenem idealen Einswerden von Formgebung und Ausdruckskraft beruht. Stets wird die Kraft spürbar, die einmal aus einem regen, erlebnisfähigen Menschentum, zum anderen aus einer in künstlerischer Selbsterziehung gewonnenen Könnerschaft quillt. Der Reichtum seines Innenlebens erscheint in seiner Stammeszugehörigkeit begründet (geboren 1900 in Eydtkuhnen in Ostpreußen). Eine tiefe Liebe zur Heimat, Scholle und Natur ist ihm eigen. Auch ostpreußische Geradheit und Überzeugungstreue treten hervor, die ihn besonders auf anderen Betätigungsgebieten (Kunstbetrachtung,

Musikwissenschaft, Kulturpolitik) zum entschlossenen Verfechter klarer Meinungen werden lassen. Das Erbe der Heimat kommt durch ein ernstgerichtetes, unermüdliches Voranstreben zu charaktervoller Ausprägung. Die Eltern legen ihm nahe, Medizin zu studieren. Aber ihn hat bereits das „musikalische Fieber" erfaßt. Als Obersekundaner eifert er mit brennender Ungeduld einem Konzertpianisten nach, der in seiner Insterburger Pension über ihm wohnt, und als ihm die „gemarterte" Pensionswirtin das Klavier verschließt, setzt er seine Übungen auf einer stummen Klaviatur fort. Weitere Förderung sucht er zunächst bei F. Schirmer und B. Winkler in Königsberg. Dann treibt es ihn nach Berlin, wo er in die Kompositionsmeisterklasse von Georg Schumann an der Akademie der Künste aufgenommen wird. Zugleich studiert er an der Universität und erwirbt den Dr. phil. Dann folgen fruchtbare Jahre eigenen Schaffens und Wirkens. Der große Umbruch führt ihn in die vorderste Reihe der kämpfenden Musikerschaft. Im Berufsstand der deutschen Komponisten leistet er als Mitglied der Prüfungskommission unschätzbare Mithilfe am Aufbau einer neuen deutschen Musikkultur. Ein 1934 in der „Musik" erscheinender Artikel „Hindemith — eine kulturpolitische Betrachtung" erregt Aufsehen. Mit seltenem Freimut und herzerfrischender Deutlichkeit zieht er in der damals noch ungeklärten Lage gegen eigensüchtige Verschleierungstaktiken zu Felde: „Es handelt sich nicht um die Person Hindemiths — Größeres steht auf dem Spiel: das Wohl und Wehe der deutschen Musik." Es bleibt nicht aus, daß ihm eine solche entschiedene Stellungnahme bei der kompromißlichen Haltung einflußreicher Musikkreise starke Anfeindungen, ja bewußte Schädigungen einträgt. Man sucht sich an dem Komponisten schadlos zu halten, da man den Musikpolitiker nicht treffen kann. In dieser Zeit schreibt Welter seinen Zyklus „Nach Ostland", eines der erfolgreichsten und glücklichsten Werke volksnaher Chormusik, und setzt im übrigen den einmal für richtig erkannten Weg unbeirrt fort.

Auch im künstlerischen Schaffen bleibt Welter sich treu. Er schielt weder nach Modeströmungen noch nach billiger Sondertümelei. Aus den Gegebenheiten der Kunst sucht er das zum wahrsten Ausdruck zu erheben, was ihm als Bestimmung der Musik vorschwebt. Tritt diese besondere „Ausdruckskunst" in seinen vokalen Kompositionen durch die engen Wort-Tonbeziehungen ganz klar hervor, so leuchtet sie zwar weniger sinnfällig, aber doch stark fühlbar auch in den instrumentalen Werken auf. Ein grundsätzliches Moment darf hierbei schon betont werden: das Erfinden aus dem jeweiligen Instrument, aus dessen Technik und Seele heraus. Da haben wir die Lieder, die dem Sänger sängerische (und lohnenswerte!) Aufgaben stellen, und die Klavierwerke, die den geschulten Pianisten verraten, die trotz Reichhaltigkeit nicht im „Klavierauszug-Stil", sondern in wirklich pianistischer Weise formuliert sind. An einigen Beispielen soll nun gezeigt werden, wie sich überall ein feinsinniges, formales Gestalten mit einem von innen heraus strömenden Empfinden vereint.

Das umfassendste Werk, die „Suite in Form von Variationen für Klavier zweihändig", Werk 10, läßt bereits durch die vorangestellte Aufgliederung erkennen, daß hier die satztechnische Formung aus einem außerordentlichen Reichtum von lebensprühenden Impulsen erwächst.

1. Satz. Thema. Lebhaft-glänzend. Im gleichen Tempo und Charakter. Unruhig-bewegt. Zart-freundlich. Lebhaft-kräftig.

2. Satz. Ruhig. Breit, ausdrucksvoll. Immer erregter. Energisch - lebhaft. In innerlicher Bewegung. Wuchtig betont. Langsam.

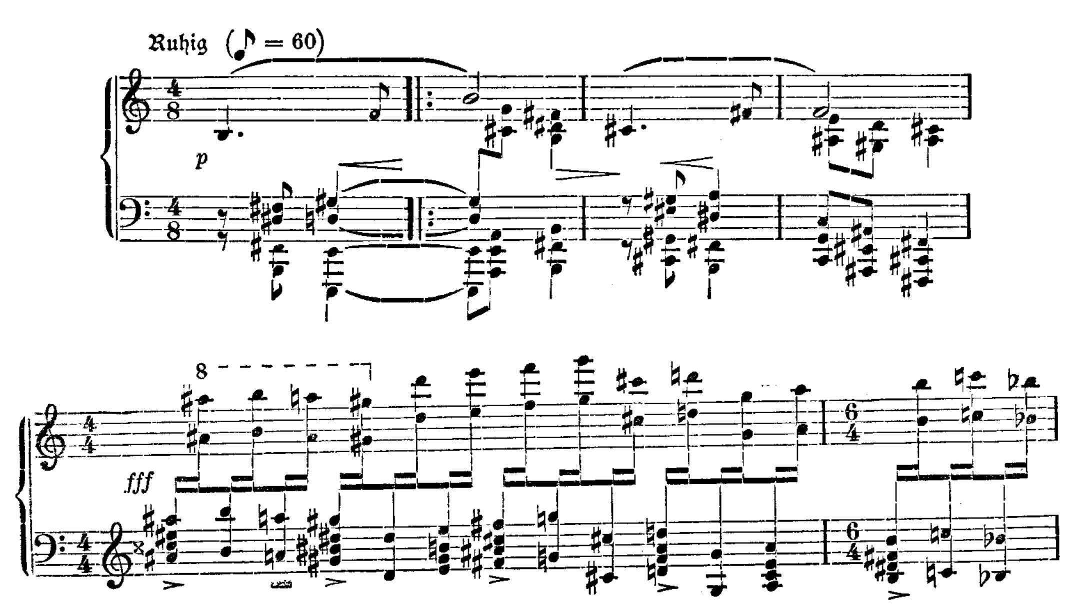
3. Satz. Thema. Spielerisch. Schwungvoll - bewegt. Lebhaft und triumphierend.

Gleich das Thema wird durch eine stetig voranstrebende, sich kräftig emporreckende Bewegung gekennzeichnet, die in der oktavierten Zweistimmigkeit stark gestrafft ist.



Durch ein derartiges, von einer bewegten Linie getragenes Thema macht sich der Komponist seine Aufgabe eher schwer als leicht. Es gehört eine vielseitige Einfallskraft und hohe geistige Beweglichkeit dazu, die Triebkraft durch zahlreiche Abwandlungen hindurch lebendig zu erhalten, um-

zulenken und schließlich noch zu steigern. Wer diese Suitenvariationen gehört hat, weiß, daß Welter die Aufgabe mit großem Geschick gelöst hat. Es wirkt wie ein elementares Fließen und Strömen, wenn in jeder ideenmäßig zusammengefaßten Variationengruppe die Woge des Stimmunghaften ansteigt, sich verbreitert, abebbt oder weiterbrandet. Aus der Fülle der charakteristischen Umgestaltungen und Ausdrucksspannungen können wir nur kleine Ausschnitte geben. (Beispiel 2: Weitung der ursprünglichen Bewegung und eigenartige Akkordrückungen — feierliches Arioso. Beispiel 3: Spaltung der Bewegung in schnell wechselnde Abstiege und peitschende Läufe — heftige Erregung. Beispiel 4: zur Tiefe jagende Motivlinie, von Achteltriolen umspielt — übermächtiges Erleben.)

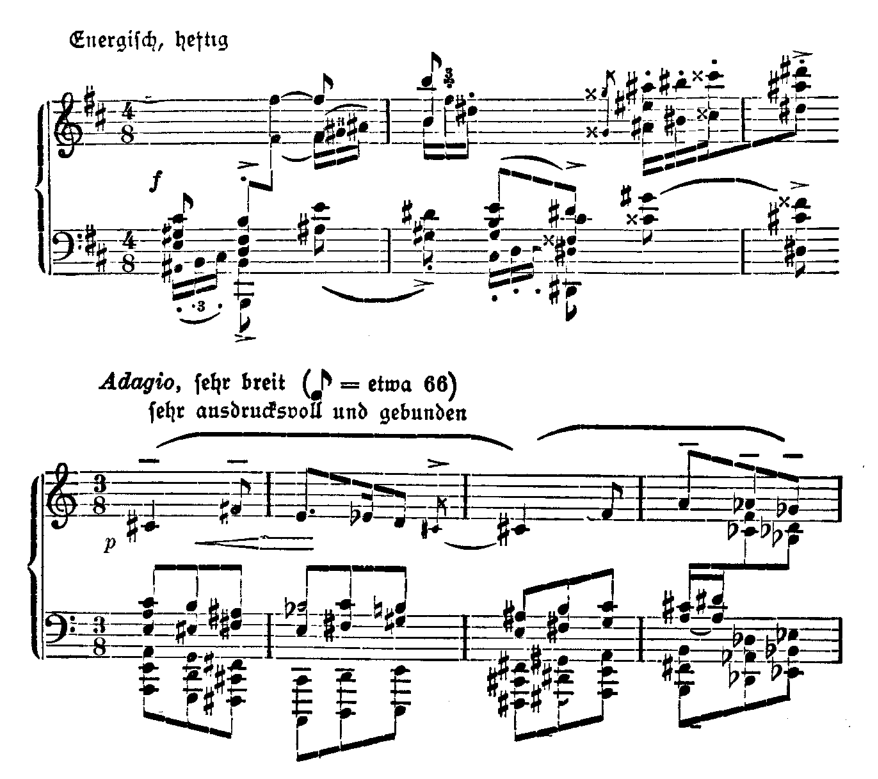


Mit diesem Werk huldigt Welter seinem verehrten Lehrer und Meister Georg Schumann, der von seinen Schülern als hervorragender Gestalter gerade auf dem Gebiet der Variationskunst bewundert wird. Daß Welter die Anregungen in eigener Weise weiterentwickelt hat, bezeugt ihm ein Urteil Karl Straubes zu dem Werk: „Schon das Thema in seinen weiten Bogen und doch inneren Geschlossenheit ist sehr schön, und was Sie dann in den Variationen machen, zeigt Ihre starke Phantasie, Erfindungen voller Kraft und klanglicher Schönheit. Wie schade, daß Reger dieses Werk nicht erleben durfte. Er würde seine Freude daran gehabt haben, und das Bewußtsein, Führer einer jüngeren Generation sein zu können, hätte ihm innere Befriedigung geschenkt."

Konzentriert Welter sich hier auf die Formung figurativer Elemente, so zeigen ihn die „Acht kleinen Klavierstücke", Werk 1, als Gestalter organisch geformter Sätze. Die Überschriften der einzelnen Stücke kennzeichnen die Ausdrucksrichtung: 1. Intermezzo, 2. Russisch, 3. ... ins Album, 4. Humoreske, 5. Traumgesicht, 6. Gebet, 7. Sehnen, 8. Scherzino. Spürt man in diesen kleinen Stimmungsbildern den Einfluß von Schumann und Brahms, so weiß Welter den romantischen Inhalten doch neue Farben abzugewinnen und damit Eigenes auszusprechen.

Ein intensives Erfassen und Verarbeiten neuer Eindrücke und Gestaltungsweisen zeigen zwei Sonatenwerke. Welter knüpft an Reger an, sucht aber über ihn hinauszukommen. Er geht, wie er selbst erklärt, „durch das Fegefeuer einer anderen und großen Persönlichkeit hindurch, selbst auf die Gefahr hin, sich Haut und Haare zu versengen, lediglich um festzustellen, was an einem dran sei". Die Kleine Sonate, Werk 6, bindet eine Vielfalt von lebendig strömenden Bewegungszügen unter weite Melodiekurven, so daß sich die einzelnen Bauglieder zu geschlossenen Formbildern runden. Im ersten Allegro espressivo tritt einer inständig drängenden 3/8- und 2/8-Bewegung in e-moll ein gehaltvolles zierliches Schreiten gegenüber. Beide Themen verdichten sich in der Durchführung zu intensiven Spannungen. Einem klanglich fein ziselierten, durch mancherlei Kontraste belebten Menuettsatz folgt ein Rondo scherzando, in dem neben dem Hauptthema mit seinen in eigentümlich imitatorischer Verschränkung dahinschwebenden Achteln ein dunkles, energisches Marcato in harten Quint-Dezimen-Fortschreitungen charakteristisch hervortritt.

In der zweisätzigen, ebenfalls in großen Konturen ausschwingenden Sonate, Werk 9, entwickelt sich aus einer weihevoll anhebenden Adagiokantilene über satten, farbigen Akkordgängen



ein rasch wachsender Aufstieg, der von einem verschlungenen Filigran gleitender Linien abgelöst wird. Als Gegenthema erscheint eine schwingende, wie lockend rufende Weise auf dem Grunde rauschender Figurierungen. Die Entwicklung schreitet zu kraftvoll ausladenden Verbreiterungen fort. Auch die resolute, heldischen Kampfgeist atmende Thematik des nachfolgenden Allegro wird, kontrastiert durch verträumte, lyrische Episodik, zu sieghaften Durchbrüchen vorangetrieben. In dem Willen zu weitstrebiger Melodiegebung überwindet Welter einen Nachteil Regerscher Gestaltungsweise. Die Festigung durch weitgeschwungene, überbrückende melodische Bögen wirkt der Aufspaltung in kurzatmige, bruchstückartige Anläufe und Episoden entgegen. Das vielfältige Leben, das sich in feinsinnigen harmonischen Brechungen und in eigengeformten rhythmisch-dynamischen Wendungen spiegelt, läßt keinen Stillstand aufkommen. Aus dem Schaffen Welters spricht — das lassen auch die übrigen Werke erkennen — ein willensstarker, lebensbejahender Geist.

Auf einem anderen Gebiet seines Schaffens — der Liedkomposition — verrät bereits die Textwahl seine Neigung, nur Gehaltvolles zu erfassen und mit Leben zu erfüllen. In den Drei Liedern, Werk 7, für eine Singstimme und Klavier werden erregende Empfindungen in fein erfühlten, sprechenden Klangzügen lebendig: ein wehmütiges Erinnern in gedämpften Abschwüngen und farbigen Akkordgängen („An den Gefallenen"), ein banges Erwarten in herabschwebenden Harmonien („Junges Mädchen singt ein Lied"), verliebte Scheu und versteckte Ehrbarkeit in spielerischen, gezierten Wendungen.

Leidenschaftliche Töne werden in den „Drei Elegien für Sopran und Klavier", Werk 15, angeschlagen. Die Resignation des ersten Gesanges in den abgleitenden Harmonien bäumt sich bei der Wendung „das Ende suche ich zu finden" zu schmerzlicher Anklage auf und sinkt im Bild des „letzten verwehten Blattes" hoffnungslos wieder herab. Die anderen Gesänge formen ähnliche Inhalte, so daß man den Eindruck einer geschlossenen Reihe hat. „Abend" bringt die größte Steigerung. Im Bilde eines „bitteren Endes" verdichten sich die wie breite Schatten ab- und auftauchenden Klänge zu einem wehen Aufschrei. Hier haben wir eine Liedkunst, die den Textgehalt in seiner ganzen Tiefe ausschöpft und deshalb bleibenden Wert gewinnt.

Kostbare Beiträge für ein kammermusikalisches

Gemeinschaftsmusizieren umschließt der Zyklus der „Liebeslieder von Ricarda Huch“, Werk 18, für Sopran, Violine, Violoncello und Klavier. Sie wurden ursprünglich (1923) als Klavierlieder entworfen, erfuhren indes durch die jetzige Besetzung (Klaviertrio) jene Intensivierung des Ausdrucks, die mit dem Untertitel „Vokale Kammermusik“ aufgezeigt ist. Auf dem Grunde eines farbigen Klaviersatzes erhebt sich die mit einfach-wuchtigen Strichen gezeichnete Vokalmelodie, die von imitierenden Streichern verbrämt wird. Obschon eine klar überschaubare Form überall durchblickt (zwei- oder dreiteilige Liedformen u. a.), so sprengen diese Gesänge doch oft den Rahmen des Liedes vom Ausdrucksmäßigen her und streben etwa einer freien Solokantate zu. Dafür sprechen rezitativische Stücke wie „Gestern weint' ich“ (nur Sopran und Klavier) oder das zweiteilige „Eine Melodie“ (Sopran, Cello, Klavier), die durch die Gesänge mit Klaviertrio „Der Becher klingt“ und „Wir wanderten“ wie durch das rein instrumentale „Intermezzo“ wirksam kontrastiert werden. Auch diese Gesänge, deren impressionistischer Stil mit Regerscher Wucht und „Trümpfen“ durchsetzt erscheint, offenbaren eine starke Spiegelung jener glutvoll überschwenglichen Verse der Ricarda Huch, die hier homogen vertont sind. — Als kleinere Seitenstücke und etwa als Vorstudien wären jene „Drei Intermezzi“, Werk 12 (für Sopran, Cello, Klavier), zu betrachten, die geringere dramatische Akzente, sparsamere Farben zeigen, dabei kammermusikalisch sehr verästelt sind.

Seit der Komponist in den Ostland-Chören die Atmosphäre seiner Heimatlandschaft und die Sprache des Volkes gefunden hat, bedeutet ihm das Volkslied nicht nur „den lieben Weg ins Kinderland“, sondern ebenso innere Schaffensverpflichtung und Erziehung zum schlichten, ökonomischen Ausdruck. Wir verweisen auf die „Lieder im Volkston“, Werk 8, in denen alte Weisen variiert oder neugeformt werden („Es dunkelt schon“, „Des Abends“) oder zu alten Texten neue Weisen entstehen („Drei Laub auf einer Linden“, „Kein Lieb ohn' Leid“). Die hier noch vorhandene harmonische Differenziertheit streift der Komponist in den neuen „Deutschen Ostland-Liedern“ (1939) noch mehr zugunsten einer schmucklos-geraden Linie und strengen Strophenform ab. So gelingen ihm urfrische Weisen wie der graziös-schwungvolle „Ostpreußentanz“, so trifft er die Töne ostischer Elegie („Weit in die Welt hinaus“) und des aufgeräumten Humors („Und die Zwiebel“ „Abzählvers“) und bezeugt seine Stammesverbundenheit im markigen Heimatbekenntnis („Ostpreußenland, Ostpreußenlied“). Die jeweiligen Bearbeitungen sind mit denkbarer Einsparung der Mittel klavieristisch wie harmonisch sicher geformt.

Von hier gewinnt man den Zugang zum chorischen Schaffen Welters. In den frühen Chorliedern überwiegt noch das rein Ausdrucksmäßige, etwa in den Männerchorliedern, Werk 2 und 3. — Dagegen wird der Zyklus „Nach Ostland“ (sowohl in der Fassung für Männerchor wie für gemischten Chor) Stilwende und Beginn eines neuen Schaffensstrebens — gekennzeichnet durch das Moment der kontrapunktischen, strengen Variation oder das motettenhafte Ausschöpfen und freie Weiterbilden der Melodiegrundlage. Im Inhaltlichen eine Gegenüberstellung von Heldischem und Lyrischem, von Elegie und Humor, im Formalen eine Kontrastierung von Motettensätzen, in „Es dunkelt schon“ mit einem Wechsel von Frauen- und Männerchor, in „Kräht der Hahn“ im Variationsprinzip, in „Ging ein Weiblein“ in freier thematischer Weiterbildung und schließlich moderne Oktavierungen, teils in metallischem Glanz („Nach Ostland“) oder in weiter Fläche angesetzt („Zogen einst“) — das alles ergibt eine Vielseitigkeit und Wirkungskraft, die dem Zyklus im ganzen Reiche spontane Aufnahme sicherte. In den Chorgesängen „Aus deutschen Gauen“ sind diese Momente auf eine harte, ostinate Linienführung zusammengedrängt.

Erkennt man in diesen beiden Werken noch eine Bindung an Volks- bzw. Gebrauchsmusik, so entschlägt sich der Komponist in „1918“: „Ein Kriegsgefangener kehrt heim. Rückblickvision“ dieser Rücksicht. Mit dieser Geburtstagsgabe für den 50jährigen Berliner Lehrergesangverein erbringt Welter einen glänzenden Beweis seines handwerklichen Könnens. Besticht das erste Chorrezitativ („Kameraden ...“) durch kompromißlose Polyphonie in dramatischer Ballung, so ersteht im folgenden eine virtuos zu nennende Klangfantasie, die dem Männerchor neue, wenn auch große Aufgaben stellt. Das vor dem Führer uraufgeführte, auf dem Breslauer Bundessängerfest 1937 zweimal gesungene Werk wurde als das stärkste Erlebnis jener Feierstunden gewertet. Die gleiche Bindung des Ausdrucks an absolute Formgebung tritt uns schließlich in dem dreiteiligen Chorwerk „Die zur Wahrheit wandern“, einer Auftragsarbeit der Kammer, entgegen. Hier erscheinen die technischen Anforderungen bereits wieder zurückgedrängt zugunsten eines noch komprimierteren und schmucklos-wahrhaftigen Gestaltens, wofür das einleitende „Ostinato“ und die madrigalartige „Arie“ sprechen. Im „Finale“ bestimmen die kanonischen Hauptpartien und die schlagkräftigen Akkordballungen des Seitensatzes den dramatischen Ablauf, der wiederum durch lebensvolle Sinngebung gekennzeichnet ist. Auch hier entschlägt sich Welter einer stets auf gleiche Stimmzahl berechneten Polyphonie, die im Zuge einer größeren Entwicklung sich leicht als Monotonie und Überladenheit auswirken kann.

Als Beigaben sind noch die Madrigale „Es

ist ein Schnee gefallen", „Kein Lieb ohn Leid" und die „Osterhymne" (nach Goethes Faust), Werk 17, zu nennen. Auch sie können als Beweis für jenes verantwortungsbewußte Streben des Komponisten gelten, das um eine unlösliche Einheit von Form und Ausdruck ringt und das — wie wir hinzufügen können — in steigendem Maße zu einer abgeklärteren Haltung und unbeschwerten Beherrschung der Mittel gelangt ist.

Die Molltonart im Volkslied der Deutschen in Polen und im polnischen Volkslied

Von Walter Wiora, Berlin

Eine noch immer nicht ausgestorbene Ansicht ordnet dem deutschen Volkslied das Dur- und dem slawischen das Mollgeschlecht zu. Sie beruht einmal darauf, daß das binnendeutsche neuere Volkslied vor dem Wandel, der sich gegenwärtig vollzieht, in der Tat fast ausschließlich in Dur stand, während man aus slawischer Musik mancherlei Mollmelodik kennt, und daneben auf seltsamen Vorstellungen von der Gefühlsart der Tongeschlechter, die wie vieler Aberglaube seßhaft und langlebig sind: das ‚männliche, heldische' Dur scheint zum Deutschen zu passen wie das ‚weiche, traurige' Moll zum Slawen. „Der slowenische Burschenchor", heißt es z. B. in einer typischen Stimmungsschilderung, singt „in einer Molltonart"; ihm antwortet „der deutsche Burschenchor in der männlichen deutschen Durtonart" (DVld 40,67).

Wenn nun im Liedgut der deutschen Volksgruppen in slawischer Umwelt Mollmelodien vorkommen, dann müßte man entsprechend dieser Ansicht vermuten, daß sie aus der Umwelt entlehnt seien. Wenn Deutsche, die inmitten des polnischen Volkes leben, zu einem Liede eine Mollweise singen, was liegt danach näher als anzunehmen, sie sei aus dem polnischen Volkslied übernommen. Sogar deutsche Sammler und Heimatforscher sind mitunter diesem Vorurteil erlegen. So heißt es in Rechkantors sonst sehr schöner und verdienstlicher Sammlung von Heimatliedern aus den deutschen Siedlungen in Galizien über eine Melodie, die wir in der folgenden Tafel als dritte wiedergeben: „Die ... Ballade von den ‚Königskindern' wird hier zu einer sanften, tieftraurigen Weise gesungen, die von den Liedern der slawischen Nachbarn beeinflußt wurde." In Wahrheit jedoch ist die Melodie rein deutsch. Sie stammt von der alten deutschen Mollweise zu „Graf und Nonne" ab, die in verschiedenen, voneinander sehr abweichenden Fassungen in Flandern, Lothringen, im Elsaß, in Schwaben und in Siebenbürgen aufgezeichnet worden ist und auch bei den Deutschen in Polen fortlebt. Unsere Übersicht gibt zunächst zwei Varianten aus Mittelpolen, beide in reinem Moll. Dann folgt die besagte Fassung aus Galizien, die im Vordersatz einen bemerkenswerten Umschlag in die parallele Durtonart zeigt. Schließlich fügen wir eine Fassung aus dem Buchenland hinzu, in der die „Verdurung" weitergeschritten und vollendet ist. Niemand würde dieser Melodie ohne die entwicklungsgeschichtlichen Zwischenglieder anmerken, daß sie von einer alten Mollweise abstammt.





Diese kleine Melodietafel ist sehr lehrreich. Sie zeigt einen entwicklungsgeschichtlichen Vorgang, der sich im einzelnen mehrfach und vom 17. zum 19. Jahrhundert hin allgemein abgespielt hat. „Dur" ist nicht von Anfang an die Tonart des deutschen Volksliedes schlechthin, sondern in älterer Zeit nur eine unter anderen. Auch das Moll und mollähnliche Tonarten waren einst verbreitet und eingewurzelt, und zwar das Moll gerade in den Gegenden besonders, wo slawischer Einfluß am wenigsten in Frage kommt. Bis auf die Gefühlswertung treffend heißt es in Tschischkas und Schottkys „Österreichischen Volksliedern" von 1819: „Es ist eine zu beachtende Erscheinung, daß Deutschlands östlicher Teil fast nur diesen Ton allein [das heitere Dur] in seinen Liedern trägt, während es im Westen und nördlich auch in Molltönen vom Tode und Grab und unendlichem Schmerze klingt." Im Lauf der neuzeitlichen Entwicklung aber hat das Dur alle anderen Tonarten verdrängt. Die alten Mollweisen sind verklungen oder haben sich in Durweisen verwandelt und sind nur in abgelegenen Grenzländern und Volksinseln wie Lothringen und Siebenbürgen zum Teil erhalten geblieben.

Wenn also bei den Deutschen in Polen Mollweisen vorkommen, brauchen sie durchaus nicht aus dem polnischen Lied zu stammen, sondern können deutschen Ursprungs sein. Wir dürfen bei diesem allgemeinen Hinweis aber nicht stehenbleiben. Er lehrt nur, daß die Weisen nicht aus dem Polnischen übernommen zu sein brauchen, sondern deutsch sein können, nicht aber, daß sie es tatsächlich sind. Auch der „Stil" der Weisen bietet keinen endgültigen Beweis, zumal die Stilkritik in der Volksliedforschung schwierig und noch wenig fortgeschritten ist und in der mündlichen Fortpflanzung und Wandlung der Weisen ursprünglich polnische eingedeutscht sein könnten. Und wenn gesagt wird, die polnische Mollmelodik sei ganz anderer Art als unser Moll, so trifft das nicht allgemein zu. Es gibt im polnischen Volkslied zwar Molltypen, die von den deutschen weit entfernt sind, aber auch solche, die ihnen recht nahekommen, wie wir noch sehen werden.

Wollen wir wirklich beweisen, daß die Mollweisen der Deutschen in Polen deutschen Ursprungs sind, so bleibt darum kein anderer Weg, als für jede Melodie Parallelen in anderen deutschen Landschaften aufzuweisen. Wenn sich feststellen läßt, daß eine Melodie außer in Polen auch in Lothringen, am Niederrhein usf. lebendig ist oder war, dann ist dies ein starkes Beweisstück und oft der endgültige Beweis für ihren deutschen Ursprung. Tatsächlich läßt sich dieser Beweis in den meisten Fällen führen. Fast sämtliche Mollmelodien, die bei den Deutschen in Polen aufgezeichnet worden sind, kommen auch in anderen deutschen Landschaften, und zwar gerade im Westen, zumal in Lothringen, vor und sind offenbar deutschen Ursprungs. An einigen der schönsten von ihnen wollen wir dies zeigen.

Zur Ballade „Graferin und Reiter" (Erk-Böhme Nr. 71) haben Lück und Klatt zwei Mollmelodien im Kreise Kolo aufgezeichnet. Sie weichen nur wenig voneinander ab und stimmen mit der herrlichen Weise eines berühmten altdeutschen Liebesliedes überein, das sich in Lothringen erhalten hat. Zur gleichen Ballade „Graferin und Reiter" finden wir die Weise in Schlesien[2]) wieder, aber — wie es in dieser Landschaft zu sein pflegt — nach Dur hin umgesungen.

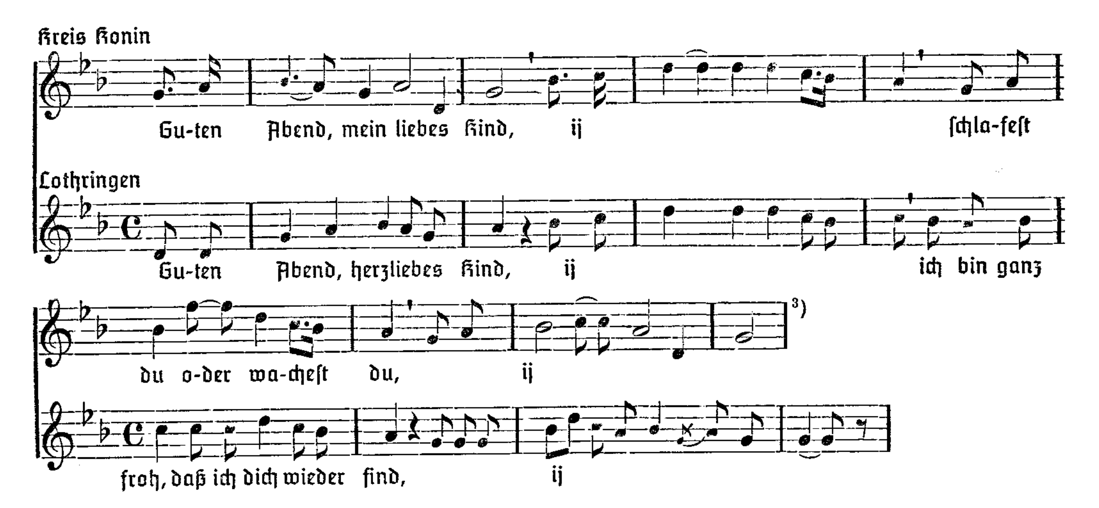
---

[1]) Quellen: Horak Jb. f. Vldf. VI 103, Lück-Klatt S. 22, Rech-Kantor II Nr. 5 und Landsch. Vldr. 32 Nr. 7.

[2]) In der Sammlung von Hoffmann und Richter Nr. 235. Für die beiden mitgeteilten Melodien sind die Quellen Lück A 158 452 und Pinck I 195.



Durch ihren rhythmisch freien und gestisch ausdrucksvollen Vortrag fesselt folgende in Mittelpolen aufgezeichnete Melodie. Angesichts ihrer Anklänge an polnische Weisen oder an Adam Kriegers slawisch anmutende Weise „Schönste, wo denkst du hin" könnte man meinen, sie sei aus dem Polnischen übernommen und auf den Stil deutscher Melodik hin umgesungen worden. In Wahrheit aber gehört sie als eine Variante unter vielen zu einer weitverbreiteten deutschen Weise. Andere Mollvarianten zum selben Lied haben in Lothringen Pinck, in Siebenbürgen Brandsch und am Niederrhein Zuccalmaglio aufgezeichnet (es ist eine der vielen echten Aufzeichnungen dieses von Erk, Böhme und Friedländer gründlich verkannten Mannes). Auch in Dur und zu weiteren Liedern begegnet sie häufig.



Zwei Melodien zur urtümlichen Ballade vom Bauerntöchterlein habe ich im zweiten Band des Volksliedwerkes den anderen Fassungen derselben alten, aus Brauchtumsmelodik „gewachsenen" Weise gegenübergestellt; sie stehen allerdings nicht in engerem Sinne in „Moll", sondern sind „hypodorisch"; am nächsten kommt ihnen wiederum eine lothringische Variante. Die Mollweise zum Schwanklied „Nachtfahrt" in Beck-Vellhorns Sammlung deutscher Lieder aus Galizien hängt mit der seit dem 16. Jahrhundert überlieferten alten Weise zum selben Lied zusammen (vgl. Erk-Böhme Nr. 157; Böhme, Altdeutsches Ldb. S. 161 u. a.). Und folgende Melodie zu einem geistlichen Liede findet sich in Lothringen zu einem Liebesliede wieder:

---

3) Quelle: Lück-Klatt S. 55, Pimk II 253.

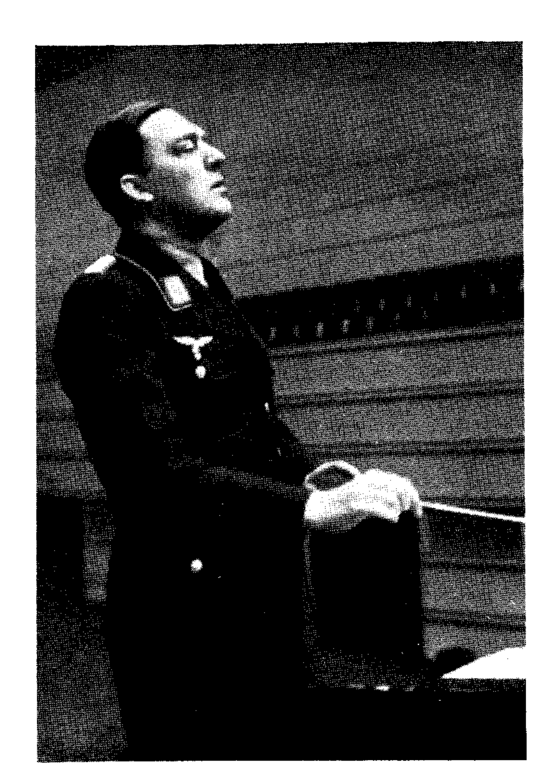


Aus einem Manuskript Friedrich Welters



Der Komponist Friedrich Welter

(Bild: Transocean)

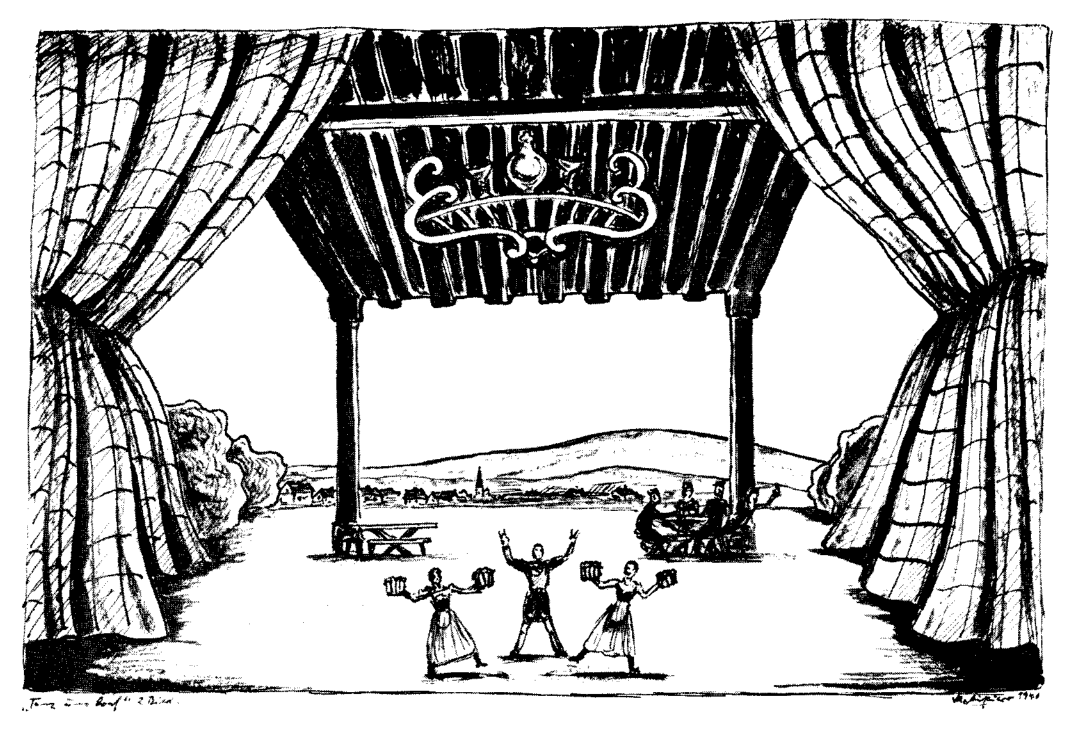


Erich Seidler, Hauptmann der Luftwaffe, bei der Probe für ein Wunschkonzert der Wehrmacht im Deutschlandsender. Der bekannte Dirigent ist seit Kriegsbeginn bei der Luftwaffe

(Bild: Carl Ullmann)



Der Komponist F. H. Heddenhausen, dessen Ballett „Tanz ums Dorf" in der Berliner Staatsoper uraufgeführt wurde



Bühnenbildentwurf von Luigi Malipiero zu Heddenhausens Ballett „Tanz ums Dorf" in der Berliner Staatsoper



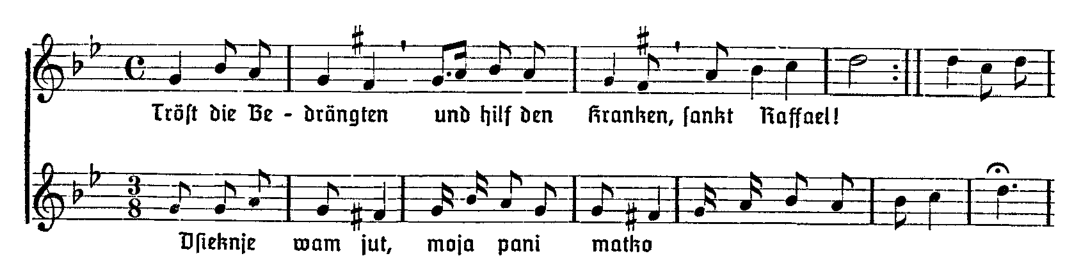
Der Komponist Werner Egk, dessen Ballett „Joan von Zarissa" · soeben in der Berliner Staatsoper zur Uraufführung gelangte.

(Aus „Blätter der Staatsoper" Heft 1)



So läßt sich für fast alle Mollweisen der Deutschen in Polen dartun, daß sie nicht aus der slawischen Umwelt entlehnt, sondern deutschen Ursprungs sind. Darüber hinaus aber erhebt sich die Frage, ob nicht das Herkunftsverhältnis weitgehend sogar umgekehrt ist. Angesichts des Kulturgefälles auf allen Gebieten und der Übernahme alter deutscher Volksweisen durch den polnischen Volksgesang[5]) wäre es durchaus denkbar, daß auch die polnische Mollmelodik in einigen Schichten und Typen von der deutschen abhinge. Daß sich dies in der Tat so verhält, wollen wir an zwei solcher Typen zeigen.

Eine der in Polen am meisten verbreiteten Volksweisen — sie findet sich zu verschiedenen Texten und in verschiedenen Gegenden und außer in Polen auch in Mähren, bei den Wenden und bei den Ostjuden — stimmt offenbar mit einer alten Weise überein, die uns aus dem frühen 17. Jahrhundert in mehreren geistlichen Gesangbüchern überliefert ist. Wegen ihrer Verbreitung in Westdeutschland und den Niederlanden und angesichts ihres engen Stilzusammenhanges mit anderen deutschen Liedern[6]) ist es recht unwahrscheinlich, daß sie etwa aus dem slawischen Liede übernommen wäre, sondern wir haben sicher eine altdeutsche Mollweise vor uns, die nach dem Osten gewandert und dort zu großer Beliebtheit gelangt ist. Die Verschiedenheit der Fassungen ist für die Musik und den Charakter der beiden Völker überaus kennzeichnend. Die ruhige Zielstrebigkeit des dreimaligen Anstieges und damit ein Wesentliches der Formidee fehlt in den polnischen Fassungen, die Melodie schreitet nicht willensstark zum Ziel und stockt gerade vor dem Gipfel; der Rhythmus steigt nicht, sondern fällt, und die temperamentvolle Bewegtheit an den Taktanfängen leistet nichts für den musikalischen Aufbau.



4) Reck-Kantor II Nr. 2 und Drüner A 159/135.
5) Vgl. meine demnächst erscheinende Schrift „Die deutsche Volksliedweise und der Osten".
6) Vgl. O. Drüner: „Die deutsche Volksballade in Lothringen", 1939, Anhang S. 30*f.



Ein zweiter Fall ist folgender Typus alter Reigenmelodik, der ein Gegenstück in Moll zu dem weitverbreiteten Typus „Pater und Nonne", „In den Rosen" usw. darstellt (Erk-Böhme Nr. 977). Zuccalmaglio überliefert aus dem Elsaß eine Weise dieses Typus zu einem Brauchtumslied; sie ist mit einer Fülle anderer deutscher Weisen verwandt[8], und an der Echtheit der Aufzeichnung ist nicht zu zweifeln. Nun finden wir in Oberschlesien ein Hochzeitslied mit polnischem Text, das melodisch mit dem elsässischen eng zusammengehört[9]. Auch hier sind die kleinen Abweichungen für die Verschiedenheit der Völker bezeichnend.



Es ist eine wesentliche Aufgabe der musikalischen Volksliedforschung, solche Nachweise und Untersuchungen weiterzuführen und zu vertiefen. Es gilt zu zeigen, wie im Rahmen der großen deutschen Ostbewegung, die zeitlich vom frühen Mittelalter bis in unsere Gegenwart und Zukunft reicht und räumlich vom Baltikum bis zur Gottschee, auch unser Volkslied nach Osten wandert, mit den deutschen Siedlern fortlebt und an der Wahrung ihres Volkstums teilhat, wie es darüber hinaus auf die fremden Völker des Ostens einwirkt und sie bestimmt und befruchtet und wie sich im wechselseitigen Übernehmen und Umsingen Wesenszüge und Gegensätze des Volkscharakters ausprägen. Wir müssen uns dabei aber bewußt halten, daß wir in diesen Fragen noch ganz am Anfang wissenschaftlicher Forschung stehen und daß zunächst viel Klein- und Einzelarbeit zu leisten ist. Erst später werden sich tiefere Fragen wie der frühgeschichtliche Zusammenhang zwischen Germanen und Slawen auf dem Gebiet der Tonalität oder der Ursprung der Molltonart und ihrer verschiedenen Grundformen klären lassen.

Musikalische Kriegspropaganda

Von Karl Gustav Fellerer, Köln

Wenn heute neben dem Krieg der Waffen ein Krieg der Presse und des Rundfunks entfacht wurde, so erscheint diese geistige Kriegsführung vielfach neuartig. Und doch ist sie sehr alt. Musik und Dichtung waren in alter Zeit ihre Träger. Schon der Gedanke der moralischen Wirkung der Musik in der Antike und die sich daraus ergebenden Folgerungen für die Ordnung des Musiklebens und der Musikerziehung hatte die Grundlagen für eine solche Einstellung der Musik ergeben. Die ge-

[7]) Bäumker II Nr. 98 u. a.; Kolberg Lied 18, 124, Hochzeitslied aus dem Gouv. Kielce; vgl. auch Kolberg, Piesni Nr. 1.

[8]) Vgl. Erk-Böhme Nr. 460b, 40, 879 u. a.

[9]) Verwandte Melodien finden sich auch in anderen Landschaften des ehemaligen Polens. Vgl. z. B. das Judenspottlied, Kolberg, Lnd VI 223.

[10]) Zuccalmaglio II Nr. 166 und Roger Nr. 376 (Kreis Rybniker Hochzeitslied).

samte Soldatenmusik ist schließlich darin begründet, nicht minder die propagandistische Wirkung der Musik, die im Mittelalter nicht nur gegen die feindlichen Heere eingesetzt wurde, sondern vor allem gegen Fürsten und Bevölkerung. Solche Lieder forderten zu Unterwerfung und Widerstand, zu Angriff und Geduld, zu Kampf und Hoffnung auf Entsatz auf.

Wie bei den Truppenteilen Sänger waren, die Heldentaten besangen und für Hebung der Stimmung sorgten, so gab es auch eine „gesungene Zeitung" für die Heimat. In langen Versen und Strophen, die auf eine kurze, sich in Variationen wiederholende Melodie abgesungen wurden, erfolgte die Überlieferung der Ereignisse und der Taten der Truppen in der Heimat. Besonderen Nachdruck verliehen allgemein gesungene Refrainstrophen und kleine Lieder, die vom ganzen Volk gesungen wurden und oft von großer propagandistischer Wirkung waren, wenn Text und Melodie den notwendigen hinreißenden Schwung besaßen. In das feindliche Land getragen, konnten solche Gesänge zersetzend wirken, im eigenen Land aber war ihnen zur Förderung der eigenen Haltung und Stimmung in Kriegszeiten eine nicht unwichtige Stellung zugewiesen. Daher beschäftigten sich schon im Mittelalter oft die Fürsten mit den Sängern und ihren Gesängen und gaben ihnen besondere Aufträge. Die Barden waren gefeiert, aber auch gefürchtet. So ließ Eduard I. von England nach der Unterwerfung von Wales 1284 alle Sänger und Harfenspieler dieses Landes hinrichten, um ihre Propagandatätigkeit gegen die Eroberer beim Volk zu verhindern. Von Verboten politischer Lieder hören wir bis in die Gegenwart, um ungewollte propagandistische Wirkungen des Liedes auszuschalten. Auch in früherer Zeit waren solche Verbote bekannt. So hat 1441 der Rat von Bern den Rat der Stadt Thun um ein Verbot der Spottlieder über den Krieg mit Zürich gebeten. In der Reformationszeit spielte das Kampflied in beiden Parteien eine große Rolle. Die begeisternde Wirkung solcher politischer Lieder bestätigt der Schweizer Chronist Tschudi, der für die Schlacht bei Laupen 1329 die politischen Lieder, die bei den Bernern den Haß gegen den Adel schürten, verantwortlich macht.

Zur Zeit der Freiheitskriege hatten ebenso das Freiheitslied wie die Spottlieder auf Napoleon die Stimmung im Volk gesteigert. In der Barockzeit hatten die Prologe der Opern für die Hofkreise manche politische Aufgabe zu erfüllen, ebenso wie im Liedgut des Volkes politische Gesänge gefördert wurden. Die feindliche Propaganda suchte mit den verschiedensten Mitteln im feindlichen Lager durch besondere Lieder meist satirischen Inhalts auf die Stimmung einzuwirken. Manche solcher Lieder wurden noch weiter gesungen, als ihr politischer Sinn schon erschöpft war, und erhielten sich als historische Volkslieder, während ihr ursprünglicher Sinn durchaus propagandistischen Inhalts war.

So hatte das Lied in der alten Zeit die gleiche Bedeutung für die Kriegspropaganda wie heute Presse und Rundfunk. Es wurde bewußt in diese Propagandaaufgabe gestellt, und manchmal hatte das Lied einen entscheidenden Anteil an der Umstimmung des Gegners im Kriege und in politischen Lagern sowie an der Hebung und Zersetzung einer Stimmung.

* Musikliteratur *

Die Besprechungen von neuem Musikschrifttum werden im Einvernehmen mit der Reichsstelle zur Förderung des deutschen Schrifttums veröffentlicht.

Elsa Margherita von Zschinsky-Troxler: G a e t a n o P u g n a n i (1731—1798). 180 Notenbeispiele, 4 Faksimiles und 9 Abbildungen. Atlantis-Verlag, Berlin, 1939. 254 Seiten, geb. 15 RM.

Die vorliegende Monographie über den Italiener Pugnani ist sicher eine der buchtechnisch bestausgestatteten Darstellungen dieser Art. Die Verfasserin hat mit großer Sorgfalt alles erreichbare Material über Pugnani aus deutschen und ausländischen Sammlungen erfaßt und gesichtet. Auch das Bildmaterial und die Schriftproben sind sehr geschickt ausgewählt. Das Buch soll „ein Beitrag zur Stilerfassung italienischer Vorklassik" sein. So gelingen im Verlauf dieser Darstellung zahlreiche musikgeschichtliche Feststellungen, die vorhandene Lücken unseres Wissens schließen. So heißt es über das Violinkonzert Pugnanis: „Die formale Struktur sowie der violinistisch hinreißende Zug der Hauptthemen läßt im Pugnanischen Konzert das gesuchte Verbindungsglied zu den altklassischen von Vivaldi und Tartini und denen der französischen Geigerschule erkennen." Man muß wissen, daß einer der wichtigsten Schüler Pugnanis der in Frankreich wirkende G. B. Viotti gewesen ist. Es ist bewundernswert, wie die Verfasserin aus einem denkbar lückenhaften Material über das Leben Pugnanis und aus den aufgespürten Manuskripten, die nur einen Teil des Gesamtschaffens bilden, ein lebendiges und recht geschlossenes Bild vermittelt. Musterhaft ist das thematische Verzeichnis, das durch ein wohldurchdachtes Schema auf engstem Raum sämtliche erforderlichen Angaben übersichtlich unterbringt. Die Werke

werden im einzelnen beschrieben. Das Schaffen der Lehrer Pugnanis und der Meister, die ihn beeinflußt haben können, wird untersucht, und schließlich bemüht sich die Verfasserin auch um die Stilkritik. Der Nachweis ist als geglückt anzusehen, daß italienische Vorklassik mit dem Namen „Gaetano Pugnani stets bedeutungsvoll verknüpft bleiben" wird. — Eine befremdende Äußerlichkeit: die Pluralbildung Trij statt Trios. Herbert Gerigk.

Kurt Stephenson: Andreas Romberg. Ein Beitrag zur hamburgischen Musikgeschichte. Hans Christians Druckerei und Verlag, Hamburg, 1938. 204 Seiten.

Die vorliegende Arbeit, die Habilitationsschrift Kurt Stephensons, stellt eine umfassende Würdigung des Menschen, Künstlers und Komponisten Andreas Romberg dar. Stephenson geht aus von der Erkenntnis, daß Zeit- und Fachgenossen einmaliger Genies wie Beethoven eine eingehende Würdigung verdienen, nicht nur, weil sie auch ihrerseits durch gediegene Schöpfungen der musikalischen Kultur Dienste geleistet haben, sondern auch, weil sie gewissermaßen das Hochplateau bilden, über das die ganz Großen einsam hinausragen. Im Leben, Denken und Schaffen dieser kleineren Meister erlebt man die Zeit, die Generation mit all ihren Instinkten und Empfindungen, ihren Problemen und Weltanschauungen. Und so wird durch Beleuchtung dieser Einzelpersönlichkeiten nach und nach die Welt erhellt, aus der schließlich auch die ganz Großen wesentliche Kräfte gesogen haben.

Neben dieser Bedeutung der vorliegenden Arbeit für das Beethoven-Bild (es handelt sich hier vor allem um Beethovens Bonner Jahre, in denen er mit den beiden Vettern Romberg zusammentraf) ist es das Verdienst dieser Arbeit, daß die Erscheinung Andreas Romberg zum ersten Male klare Konturen bekommt. — Mit einer umfassenden Biographie — für die Familiengeschichte und Jugendjahre leistete ihm die Dissertation des Unterzeichneten „Bernard Romberg" (Bonn 1931) „wertvolle Dienste" — zeichnet Stephenson den ersten, in sich gekehrten, dabei etwas kleinspurigen Menschen der Biedermeierzeit. Die Untersuchungen über sein Wirken als Geiger zeichnen einen Violinvirtuosen, der charaktervoll seinen eigenen, den deutschen Stil vertritt, auch dann noch, als die französische Schule sich längst als die erfolgreichere bewiesen hatte. — Von Jugend an schon strebte Andreas Romberg über die Virtuosität hinaus zu eigenen Schöpfungen. Ein reiches Werkverzeichnis, in dem fast alle Gattungen vertreten sind, und die Zeugnisse in der zeitgenössischen Presse über die Aufnahme und Beliebtheit dieser Werke beim Publikum zeigen, daß dieses Streben nicht erfolglos war. Stephenson arbeitet die charakteristischen Züge dieses kompositorischen Schaffens klar heraus. — Alles in allem bedeutet diese Romberg-Biographie, die als Band 9 der Veröffentlichungen des Vereins für Hamburger Geschichte erscheint, einen wertvollen Beitrag zur Beleuchtung der interessanten Übergangszeit zwischen musikalischer Klassik und Romantik. Herbert Schäfer.

Fritz Oberdörffer: „Der Generalbaß in der Instrumentalmusik des ausgehenden 18. Jahrhunderts." Bärenreiter-Verlag, Kassel, 1939. 188 Seiten.

Günter Haußwald: „Johann David Heinichens Instrumentalwerke." Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel und Berlin, 1937. 172 Seiten.

Die umfängliche Schrift Oberdörffers, eine Berliner Dissertation, beleuchtet den durch eine eingreifende Stilwende bezeichneten Ausschnitt 1750 bis 1800. Die Generalbaßpraxis ist bereits in all ihren Folgerungen in Spezialstudien im Umkreis des 17. und 18. Jahrhunderts (Ulrich, Arnold usw.) untersucht worden. Oberdörffer hat das Generalbaßspiel bei großer Besetzung nicht berücksichtigt und sich auf diejenigen Fragen beschränkt, die bisher wissenschaftlich noch nicht geschlossen dargestellt wurden, aber für die Herausgabe alter Instrumentalmusik von entscheidender Bedeutung werden können. An Quellen waren die Generalbaßschulen und sonstige Traktate, ferner handschriftliche Notizen in reichem Maß zugänglich. Es scheint, als gestatte die Periode der Höchstblüte und allmählichen Auflösung der Praxis einen besonders günstigen Einblick in die verzweigten Besetzungsprobleme der ganzen Barockzeit. Der Verfasser diskutiert das Für und Wider der einzelnen bisher geläufigen Urteile. Für ihn steht fest, daß aus der Instrumentation eines Werkes allein noch nichts Verbindliches über die Beteiligung des Generalbasses ausgesagt werden kann. Allgemeingültige Normen ließen sich an Hand der Generalbaß-Lehrbücher überhaupt nicht aufstellen. So liegt der Ertrag des Buches nicht in einer positiven Erweiterung, sondern wesentlich in einer Einschränkung der Bedingungen für die Wiedergabe der alten Musik. Überraschend ist heute gegenüber Vaffner, Kretzschmar und Anderen Oberdörffers Forderung, die dünnstimmig uns überlieferten Duos und die Klavierwerke dürften nicht durch Zusatzstimmen ausgefüllt werden. Verfasser behauptet, in keinem Traktat ließe sich auch nur eine Andeutung auffinden, die zu dem Schluß auf die bisher gültige Füllungstheorie berechtige. Einleuchtend ist die Kritik an einer Reihe von Neuausgaben alter Klavierwerke, in denen durch Akkordfüllung nicht nur der melodische Verlauf entstellt ist, sondern auch die Fingertechnik nicht dem Stand der Zeit entspricht. Nur eine ganz schmale Zone von Möglichkeiten der Harmoniefüllung läßt der Verfasser offen (man beachte besonders die Sing- und Spieloden). Durch Oberdörffers Bedenken wird sich unser Klangbild von einzelnen Triosonaten, zweistimmigen Instrumentalsätzen wesentlich verschieben. Er rechnet mit einem „zarten Satz", in dem z. B. die einstimmigen Trommelbässe nicht so dürftig wirken, wie es bisher erschien. Bei Mozart zeige sich besonders deutlich die Notwendigkeit, aufführungspraktischen Fragen sich nicht nur von der Theorie aus zu nähern, sondern zu empfinden, wie der Satz „die Hand zum schmiegsamen Führen der Stimmen geradezu zwingt" (98). Die Tragweite der einzelnen Feststellungen läßt sich noch nicht ganz überblicken. Sicher ist, daß Oberdörffers Kritik an der Herausgebertätigkeit einer großen Reihe namhafter Forscher, die sich auf sorgfältige Überlegungen gründet, noch einer Reihe praktischer Proben und auch historischer Ergänzungen bedarf, ehe sie das beabsichtigte Ziel einer völligen Neuorientierung erreicht.

Dem wichtigsten Schriftsteller des Generalbaßzeitalters, J. D. Heinichen, ist die Leipziger Dissertation von Günter Haußwald gewidmet. Allerdings stehen hier die Instrumentalwerke und nicht die theoretischen Arbeiten des sächsischen Hofkapellmeisters und Kirchenmusikdirektors im Vordergrund. Biographische Einzelheiten waren bereits gesichert (Seibel), auch das musikalische Schaffen in Grundzügen bekannt. Haußwald legt abschließend eine exakte Quellenkritik vor und deutet die geschichtliche Umwelt, die Formstrukturen auch der schwer erreichbaren Tonwerke des Theoretikers. Die Analysen zeugen von großem Geschick im Ansetzen bestimmter Grundbegriffe, die aber in Einzelfällen durchaus keine Neuschöpfung bedeuten, wie es scheinen könnte, sondern übernommen worden sind (vgl. „Simultankontraste", „Reihungstypus" S. 67 bzw. 79). Die Lebendigkeit des Satzes ist bei Heinichen oft erstaunlich, und es bleibt gewiß das Verdienst des Verfassers, die Aufmerksamkeit gerade auf diesen nur einseitig bekannten Musiker gelenkt zu haben, auch wenn die schöpferische Leistung Heinichens an einigen Orten doch wohl überschätzt wird (66, 143/44). — Beide historischen Studien können der Kunstübung unserer Zeit, die gern auf die Barockmeister zurückgreift, wesentliche Anregungen schenken. Wolfgang Boetticher.

Müller-Freienfels: „Psychologie der Kunst", Band III (Die Psychologie der einzelnen Künste). Verlag Ernst Reinhardt, München, 1938. 2. Aufl., 160 Seiten.

Die Fertigstellung des abschließenden Bandes der Reihe verzögerte sich, er ist laut Vorbericht im wesentlichen identisch mit einem für Kafkas „Handbuch der vergleichenden Psychologie" 1922 bereitgestellten Beitrag. Die 2. Auflage verzichtet auf die seit 1932 notwendig gewordenen Eingriffe. Müller-Freienfels unternimmt den an sich dankenswerten Versuch, an die Stelle abstrakter Schönheitsbegriffe der Ästhetik eine sachliche, „psychologische Kunsttheorie" zu setzen.

Die genaue Nachprüfung führt aber zur Feststellung von einer Reihe entscheidender Mängel. Im Abschnitt „Die Tonkunst“ fällt manche theoretische Überlegung auf, die für die Musikwissenschaft gegenstandslos ist: „Insofern dürfen wir vielleicht sagen, die Bedeutungsmusik sei älter als die absolute Musik“ (45). Manche Fragestellung rückt die Gefahr des Psychologismus nahe. So wird ergrübelt, weshalb es überhaupt Melodien gibt, die „Gründe, ... die zur Ausbildung fester wiederholbarer Tonfolgen führen mußten“ (52). Die Antwort lautet: „Es wäre im höchsten Grade unökonomisch, müßten alle Melodien neu erfunden werden. Vorgeformtes Material ist stets leichter zu handhaben.“ Verfasser fragt also nicht nach der immanenten Kunstnötigung, sondern nur nach der intellektuellen Anpassung an die Gesetze unserer Denktätigkeit. Manche Bemerkung ist nur „interessant“: „Wenn die Tongemälde von Liszt, Richard Strauß und anderen als Kunstwerke wirken, so tun sie es in der Regel mehr trotz als wegen ihres Programms“ (64). Zu Einzelproblemen, besonders der musikalischen Völkerkunde, stößt Müller-Freienfels nicht vor.

Dem vorliegenden Werk kommt weder eine musikwissenschaftliche Bedeutung zu, noch ist es für die praktische Kunstübung von erzieherischem Wert. Ergänzend sei bemerkt, daß bei den Hinweisen, die sich auf im Anhang mit laufenden Nummern zusammengestellte Literatur beziehen, durchweg Seitenzahlen fehlen und eine Nachprüfung erschwert, ja unmöglich ist. Bedenkenlos werden übrigens Schriften jüdischer Verfasser selbst an den Orten herangezogen, wo sie auch nach strengstem Gesichtspunkt entbehrlich waren. Das Buch kann nicht empfohlen werden.

Wolfgang Boetticher.

Hans Hoffmann: „Grundzüge der allgemeinen Musiklehre und der Musikgeschichte.“ (Neubearbeitung der früheren, von Wilh. Meyer besorgten Auflagen.) Velhagen & Klasing, Bielefeld und Leipzig, 1939. 6. Aufl., 190 Seiten.

Das Werk ist offenbar als Erziehungsmittel für Konservatorien gedacht, um den Schüler in die Anfangsgründe des musikalischen Satzes und der Musikgeschichte einzuführen. Der bereits von Wilhelm Meyer vorbildlich kurz gefaßte 1. Teil („Allgemeine Musiklehre“) ist von Hoffmann auf Grund seiner weitreichenden praktischen Erfahrungen noch ergänzt worden. Die geschickte Anordnung hebt das Wesentliche günstig heraus und erleichtert das Studium.

Im 2. (musikgeschichtlichen) Teil können einige Mängel nicht übersehen werden. Manches subjektive Geschmacksurteil hätte begründet, zumindest genauer ausgesprochen werden müssen (S. 91: „Die schönste Motetten-Passion schrieb L. Lechner 1582“, welche Passion?). Der Abschnitt „Blasinstrumente“ vernachlässigt die Frage des Tonumfanges, die Begriffserklärung von Passacaglia und Chaconne (115/118) ist ungenau, die Deutung des Tempo rubato hätte besser gelingen können als mit der allgemeinen Bemerkung: „Freie Behandlung des Tempos zur Gewinnung größeren Ausdrucks“ (S. 118). Die Lebensbilder der großen deutschen Musiker sind stark von Anekdotischem überwuchert. Daß Mozart „Ritter vom goldenen Sporen“ wurde, ist ebenso wie das „herrschende Unwetter“ zur Todesstunde Mozarts und Beethovens für die kulturelle Bedeutung belanglos. Zudem lebt das romantische Zerrbild Beethovens wieder auf: „Er suchte die einsamsten, wildesten Punkte auf, zeichnete sie“ (160), „das Ungebändigte, Schwerfällige und Übellaunige in seinem äußeren Benehmen ... mit fast stets struppigem und ungeordnetem Haar und der vernachlässigten, unmodischen Kleidung ... Menschenfeindlichkeit und Mißtrauen marterten ihn ... immer mehr eine beklagenswerte Verstimmung.“ An Stelle dieser längst wissenschaftlich als haltlos erwiesenen Karikatur hätte es sich gelohnt, Beethovens heroische Einstellung zu würdigen. Ebenfalls mißverständlich der Satz: „Beethoven war seiner Gesinnung nach Republikaner.“ Im Abschnitt „Schubert“ ist die Feststellung überraschend: „Sein ganzes Wesen war gleichsam von Musik erfüllt“ (164), der Nachsatz ist aber der neueren Forschung zufolge ein Irrtum: „... so daß er, ohne zu sichten und zu feilen, seine Einfälle niederschrieb.“ Seite 167/68 werden Friedrich und Clara Wieck unrichtig geschrieben (Wiek). Die unsachliche Unterdrückung des Namens Mendelssohn fällt auf. Verfasser hätte eine befriedigende Formel für das Mendelssohn-Problem des 19. Jahrhunderts finden können, die jeder Kritik standhält und dem Schüler Anregungen zum eigenen Weiterdenken bietet.

Wolfgang Boetticher.

Hermann Richter: Dämonischer Reigen. Ein Paganini-Roman. Verlag von Otto Janke, Leipzig. 285 Seiten, geb. 5,20 RM.

Die Wesenszüge und das Leben des merkwürdigen Künstlers und Menschen, abgelöst von den vielen halbwahren und falschen Anekdoten, die um diese Persönlichkeit entstanden sind, lebendig zu gestalten, hat sich der Verfasser dieses Romans zur Aufgabe gemacht. Eine sichere Kenntnis des kulturgeschichtlichen Geschehens und des Lebensweges Paganinis gibt die Grundlage zu der Darstellung ab, so daß bei echter dichterischer Gestaltungsfähigkeit damit auch die Gewähr gegeben wäre, daß dieser Roman über die allzu vielen Musikerromane hinausragen könne. Trotzdem der Verfasser sich bemüht hat, allen Erlebnissen Paganinis einen tieferen Sinn zu geben, sie in einen inneren Entwicklungszusammenhang zu stellen, ist es meistens bei einer mehr oder weniger unangenehm berührenden, manchmal in einer ans Kitschige grenzenden Ausdrucksweise, Erzählung von Paganinis Erlebnissen mit Frauen geblieben. (S. 35: Ein Jauchzen zitterte über Paganinis Lippen. — S. 96: „Die Frauen fliegen mir zu wie die Motten ans Licht selbstvergessen, selbstzerstörerisch. Was kann ich dafür? fragt er und zaust ihr schwarzes Haar, daß der keusche Madonnenscheitel sich löst.“ — S. 180: „Glaube nicht, daß ich befangen im Urteil bin — weil ich Dich liebe —“, ein toller Kuß brennt auf seinen Lippen —.) Zwar verkörpern diese Frauen jedesmal eine andere Lebensanschauung, mit der sich Paganini auseinandersetzt, durch die er zu den Problemen vom Sinn des Lebens, Gott, schöpferischem Genie und nachschaffendem Künstler getrieben wird, daß er bis zum Verzweifeln am Werk seines Virtuosentums gelangt. Wenn auch Paganini auf diese Fragen kurz vor seinem Tode die lösende Antwort findet, so bleibt doch der Eindruck der Zwiespältigkeit zwischen dem vom Verfasser ernsthaft Gewollten und dem wirklich Erreichten der Darstellung bestehen. Die Bilder, die das Buch schmücken, sind mit Verständnis gewählt. Lili Michaelis.

Friedrich Welter: „Musikgeschichte im Umriß“ (Vom Urbeginn bis zur Gegenwart). Mit besonderer Berücksichtigung der deutschen Musik seit 1900. Leipzig, 1939, Verlag Hachmeister & Thal, 344 Seiten.

Es ist keine geringe Aufgabe, die Musikgeschichte vom Urbeginn bis zur Gegenwart auf 344 Seiten in kleinem Oktavformat zu umreißen. So deutet schon der Titel auf Konzentration und knappe Formulierungen hin. Um so erfreulicher ist die Anlage und Durchführung des Themas, denn Welter gelingt es, Bündiges auszusagen und bei aller Gedrängtheit den riesigen Stoff zu einer organischen Darstellung zusammenzuzwingen. Ein besonderes Kennzeichen dieser Arbeit ist ihre gleichermaßen von der Wissenschaft wie

von der musikalischen Praxis her bestimmte Methodik. Man spürt die ausgezeichnete Werkkenntnis, die dem Verfasser die immense Arbeit dieser umfassenden musikhistorischen „Kurzschau" erleichtert hat. Schon in dieser Einsicht ist das Buch als zuverlässiger Führer durch die musikalische Entwicklung der Zeiten und Völker zu werten. Hinzu kommt als weiteres Positivum die klare weltanschauliche Ausrichtung, die besonders der Darstellung der Musik seit 1900 zugute kommt. Welter darf den Ruhm für sich in Anspruch nehmen, zum ersten Male in einer geschlossenen musikhistorischen Darstellung das Prinzip der klaren wertenden Aussage auch auf das jüngste musikalische Schaffen übertragen zu haben. Das ist ein mutiges Beginnen, denn zweifellos sind dabei Probleme zu bewältigen, deren endgültige Lösung erst einer späteren Zeit vorbehalten sein wird. Anderseits aber ist die musikalische Entwicklung der letzten Jahrzehnte weit überschaubarer, als man nach anderen musikgeschichtlichen Darstellungen, die die Gegenwart ausschließlich als ungeklärt hinstellen, annehmen müßte. Hier hat Welter Pionierarbeit geleistet, die ausreichend durch die Erfahrungen der musikalischen Praxis unterbaut worden ist. Es ist ein gesundes, auf vortreffliche Kenntnis gestütztes Urteil, das man überall gewahr wird und das dem Leser, namentlich dem nicht fachlich orientierten, einen festen und sicheren Halt in der Fülle der musikalischen Erscheinungen der Gegenwart gibt. Insgesamt bleibt die Darstellung bis zum Schluß ebenso fesselnd wie überzeugend. Kapitel wie „Die Vorkriegszeit und der Weltkrieg", „Das Judentum in der Musik", „Das Zwischenreich" und „Die Musik und Musikpflege im Dritten Reich" sind wertvolle Beispiele für den Einbau einer kulturpolitisch begründeten Darstellung in das historisch-wissenschaftliche Gesamtgefüge des Buches. Dabei soll hervorgehoben werden, daß Welter die Rolle der Juden in der Musik hier erstmalig in einer Musikgeschichte gesondert betrachtet. Auf diese Weise wird die meist übliche unorganische Verquickung mit nationalen Entwicklungen vermieden und auch in der Musik der Standpunkt der rassischen Geschichtsbetrachtung geltend gemacht.

In den jeweils dem Kapitelschluß angefügten Literaturhinweisen sind (mit Ausnahme von Istel und Leichtentritt) die Nichtarier gekennzeichnet. Hermann Killer.

Karl Gustav Fellerer: Geschichte der katholischen Kirchenmusik. Heft 21 der Veröffentlichungen der Gregorianischen Akademie zu Freiburg (Schweiz). L. Schwann, Düsseldorf, 1939. 173 Seiten.

Eine leicht faßliche und auf ziemlich knappem Raum zusammengedrängte wissenschaftliche Darstellung der Geschichte der katholischen Kirchenmusik schließt eine Lücke im bisherigen Schrifttum und ist angesichts vieler tendenziöser, unkritischer und lückenhafter Arbeiten auf diesem Gebiet willkommen. Der Verfasser enthält sich, wie er bereits im Vorwort unmißverständlich angibt, aller subjektiven Wertungen, die vielleicht einer Glaubenshaltung entsprechen, vor dem geschichtlichen Urteil aber nicht bestehen können. Die Beschränkung auf die abendländische Musikübung der römisch-katholischen Kirche war zweckmäßig, um den Leser dieser Einführungsschrift nicht mit anderen Riten zu verwirren. Fellerers Grundansicht ist, daß jede Kirchenmusik keinen rein musikalischen Gesetzen oder höheren Glaubenszielen folgt, sondern wie jede andere künstlerische Äußerung einer greifbaren Aufgabe, hier der Unterstützung der Liturgie, dient und im übrigen aber der „Frage volklichen Empfindens" (4) unterworfen ist.

Hauptgegenstand ist das stofflich überaus reichliche Gebiet des frühen und späten Mittelalters sowie des Barock. Das 19. Jahrhundert, dessen Verfall klar gekennzeichnet wird, scheidet im wesentlichen aus. Das Rassenproblem wird in seiner auch für die Kirchenmusik entscheidenden Bedeutung gewürdigt. Auch der gregorianische Gesang, dessen „Verpflanzung durch Kolonisierung und Missionierung" (7) weit reichte, wird von hier aus beleuchtet. Bemerkenswert die selbständige Deutung der Schriften des Augustinus, die in der Gegenwart immer stärker als ein Hauptbeleg des Übergangs heidnisch-antiker Musikanschauung zu christlicher Dogmatik in das Blickfeld wissenschaftlichen Interesses rücken. Aufschlußreich die Einführung einiger neuer ästhetischer Grundbegriffe (z. B. Gegenüberstellung einer liturgisch gebundenen Musik zu einer äußerlichen „Musik zum Gottesdienst" (6)). Der Unternehmungsgeist der Cäcilien-Vereine unterliegt einer harten, aber gerechten Kritik, und die Tatsache, daß erst 1903 eine autoritative Entscheidung (Motuproprio des Papstes Pius X.) erfolgte, wird nicht unterdrückt.

Für die einzelnen Formen des Kirchengesangs werden sehr instruktive Beispiele vorgeführt (darunter das herrliche Kyrie aus der nur schwer zugänglichen Messe von Tournay), Notationsfragen, Tonartenlehre, Ansätze der Mehrstimmigkeit, Einflüsse des weltlichen Liedes, Berührung mit der protestantischen Kirchenmusik, Bedeutung für die Orgelmusik usw. werden klar umrissen. Die große Zahl der verzeichneten Namen und Begriffe macht das Werk zu einem pädagogisch wichtigen Handbuch. Fellerers neues Werk, das aus Vorlesungen und Übungen an der Freiburger Universität hervorgegangen ist, wird sich als Leitfaden für Musikstudenten bewähren und wird auch dem Musikhistoriker beim Studium beste Dienste leisten. Wolfgang Boetticher.

Otto Reber: Grundlehre der Tonkunst. Eine Einführung in die Notenschrift und in die Grundlagen der Musiklehre. Verlag Merseburger & Co., Leipzig, 1940. 64 Seiten.
Hans Teuscher: Musiklehre am Volkslied. Von den Bausteinen der Musik zum Lernen und Lehren. Verlag Moritz Diesterweg, Frankfurt a. Main, 1940. 61 Seiten.

Otto Rebers Grundlehre der Tonkunst soll die einfachsten Zusammenhänge der Musiktheorie übermitteln. Sie ist als Leitfaden für den Lehrer gedacht, dem die Erziehung in den frühesten künstlerischen Lehrjahren des Kindes anvertraut ist. Der Versuch des Verfassers, mit dem Beispiel zu beginnen und erst dann die Deutung und Festlegung auf einen Begriff folgen zu lassen, entspricht den Forderungen der neueren Jugendpsychologie und wissenschaftlichen Pädagogik. Die Rücksicht auf den kindlichen Verstand forderte eine strenge Auswahl und Sichtung des Stoffes, mitunter aber auch eine Wiederholung mancher Einzelheit, die dem Älteren überflüssig erscheinen könnte. Die wichtigste Aufgabe war die Einführung in Anfangsgründe der Notenschrift, Intervall- und Dreiklangslehre. Ein nicht ganz gelöstes Problem bleibt die Darstellung der modifizierten (reinen, großen, kleinen usw.) Intervalle und deren Umkehrungen (52 ff.). Hier scheint die trockene Regel zu überwiegen. Bemerkenswert aber die Vollständigkeit dieser Grundlehre, die selbst die wichtigsten Erscheinungen aus der musikalischen Akustik mit berührt und damit dem Lehrer ein sicheres Werkzeug für den Anfangsunterricht zur Hand gibt. Stich und Druck sind vorzüglich.

Hans Teuschers „Musiklehre am Volkslied" ist für die Ausbildung der Volksschullehrer gedacht. Der Verfasser ist als Dozent an der Hochschule für Lehrerausbildung in Weilburg tätig und trägt hier seine praktischen Kenntnisse zusammen, die er bei der Unterweisung von Studenten gewonnen hat, die zum Teil auch nicht musikbegabt sind, aber trotzdem über eine gewisse Urteilskraft im Musikalischen verfügen müssen. Neuartig ist der Versuch, ausschließlich am deutschen Volkslied Notation, Bezifferung, Tonsystem, Formenlehre und Grundfragen der Mehrstimmigkeit zu entwickeln. Dem Verfasser ging es darum, durch besondere Beispielauswahl und Einstreuen von Fragen den Leser auch schöpferisch anzuregen und ihm die Grundbedingungen der Improvisation am Klavier klarzumachen. Das Buch, dessen Ausstattung ebenfalls ausgezeichnet ist, erfüllt bestens seinen Zweck. Bemerkenswert die anschaulichen Übersichten, an Hand deren sich der Aufbau klassischer Formen usw. leicht einprägt. Eine musikgeschichtliche Ergänzung wäre zu wünschen, besonders für die Abschnitte „Kantate, Oratorium, Passion, Oper" (53), ebenfalls für den Abschnitt „Blockflöte und Laute" (59 f.), die nur eine (allerdings sehr instruktive) Grifftafel enthalten.

Wolfgang Boetticher.

Neue Noten

Eulenburg-Partituren

Wieder sind einige Ergänzungen der bekannten kleinen Partiturausgabe des Verlages Ernst Eulenburg, Leipzig, anzuzeigen, an erster Stelle das Konzertrondo für Klavier (K.-V. Nr. 382) von W. A. Mozart. Es war ursprünglich bestimmt, das Finale des Klavierkonzertes in D (K.-V. 175) zu ersetzen, weil Mozart offenbar mit dem Satz nicht recht zufrieden war. Die Handschrift des Rondos befindet sich im Besitz der Preußischen Staatsbibliothek. Victor Junk hat die Kostbarkeit, die heute ein Eigenleben außerhalb des von Mozart erwogenen Zusammenhanges führt, mit Sorgfalt revidiert und auch die originale Kadenz eingefügt. Ein genauer Revisionsbericht gibt Rechenschaft von der Arbeit des Herausgebers.

Das Konzert in a von Carl Philipp Emanuel Bach ist eins der eigenartigsten Solokonzerte überhaupt, denn die Solostimme kann von drei verschiedenen Instrumenten, vom Violoncell oder von der Flöte oder vom Cembalo, ausgeführt werden, ohne daß in der Partitur eine Änderung notwendig würde. Es ist sehr aufschlußreich, wie C. Ph. E. Bach die drei Soloinstrumente verschieden behandelt. Die drei Sätze werden vom Streichorchester und einem begleitenden Cembalo getragen, für das der Herausgeber Wilhelm Altmann lediglich die Bezifferung angegeben hat. Die frische Musik dieses Konzertes verdient durchaus die Beachtung der konzertierenden Künstler. Die Partitur zeichnet sich durch besonders großen und übersichtlichen Notenstich aus.

Eine Erstveröffentlichung bildet die Herausgabe von Beethovens Duett für Sopran und Tenor „Nei giorni tuoi felici", das der schweizerische Beethoven-Forscher Willy Heß nach dem Autograph der Preußischen Staatsbibliothek veröffentlicht. Bei der Uraufführung im Februar 1939 in Winterthur erwies sich diese Gelegenheitskomposition, die aus Beethovens Studienzeit bei Salieri stammt (etwa 1802/1803), als ein großartiges, wirkungssicheres Werk. Der Text der Gesangszene stammt von Metastasio. Die Ausgabe bildet eine Bereicherung unseres Beethoven-Bildes. Der ausführliche Revisionsbericht zeugt von der wissenschaftlichen Zuverlässigkeit des Herausgebers.

Herbert Gerigk.

Nicolaus Bruhns: Gesamtausgabe der Werke (Kantaten- und Orgelwerke). Herausgegeben von Fritz Stein. In der Reihe „Landschaftsdenkmale der Musik in Schleswig-Holstein und den Hansestädten" (Das Erbe der deutschen Musik), 1938. Herausgegeben von Friedrich Blume. Henry Litolffs Verlag, Braunschweig.

Bruhns' Orgel- und Vokalschaffen konnte bisher an Hand der wenigen erreichbaren Stücke einigermaßen überblickt werden. Seit Commers altem Sammelwerk richtete sich die Aufmerksamkeit in steigendem Maße auf diesen Lübecker Violin- und Gambenvirtuosen, der einem weit zurückreichenden Musikergeschlecht entstammte und dem noch die Schriftsteller des frühen 19. Jahrhunderts eine erstaunliche Vielseitigkeit und Produktivität nachrühmten. Die vorliegende Veröffentlichung darf deshalb besonderes Interesse beanspruchen, weil sie alle erreichbaren Quellen planmäßig zusammenfaßt und einem großen Kreis damit zum erstenmal die Vokalwerke (mit Ausnahme des bereits bekannten 100. Psalms) gedruckt zugänglich macht, für die sich der Herausgeber bereits vor Jahren in Musikfesten lebhaft eingesetzt hat. Trotz eifrigster Bemühungen Steins, die von seinem ehemaligen Kieler Schülerkreis wirksam unterstützt wurden, ließ sich der Werkbestand nur um ein einziges geistliches Konzert („Mein Herz ist bereit", Univ.-Bibliothek Lund) erweitern. Ein unschätzbarer Verlust sind die Gambenwerke, die Bruhns sicherlich in reicher Zahl hinterlassen hat und von denen kein einziges uns überliefert ist. Die instrumentalen Nebenstimmen der Kantaten lassen die hochentwickelte Grifftechnik nur erahnen und sind vielleicht auch in ihrer heute überlieferten Fassung verderbt.

Die Orgelwerke waren bereits mehrfach Gegenstand von Spezialuntersuchungen, weil Bruhns' Präludienform in eigenartiger Weise an die älteren Tokkatagattungen anknüpft und damit ein wichtiges Verbindungsglied zur hochbarocken Fantasie abgibt. Entwicklungsgeschichtlich aufschlußreich sind auch die 12 Vokalkonzerte. Sie gliedern sich in einfache Choralkonzerte, Nummernkonzerte und durchkomponierte Motettenformen, wobei die letzteren deutlich eine Vorstufe zur Bachschen Motettenform sind. Von einer genauen zeitlichen Bestimmung hat Stein — unserer geringen Kenntnis personalstilistischer Zusammenhänge entsprechend — abgesehen. Wir bewundern aufs neue den weitreichenden Einfluß des alten Buxtehude, namentlich an der eigenartig lebendigen Führung der Mittelstimmen. Die Ausbildung des Instrumentalritornells und die Verschmelzung mit madrigalischen Gefühlswerten zeigt bei einem Vergleich mit Schütz' Vokalkonzert, wie rasch die Musikgeschichte zur Mitte des 17. Jahrhunderts auf diesem Gebiet fortgeschritten ist. Aufschlußreich die Symbole für das Vergängliche, den Tod, namentlich in Kant. I, doch immer sind diese mit positiven, aktiven Stimmungen verkettet (diese Ausdrucksseite des Frühbarock verdiente noch eine umfassende Würdigung). Bruhns' Gefühle sind nie pessimistisch gefärbt, immer zeigt er sich als ein aufrechter Künstler.

Unser Wissen um die Lebensumstände Bruhns ist leider sehr lückenhaft. Der Herausgeber hat die fraglichen Stadtakten genau eingesehen und die aus dem Nachlaß des Wolfenbütteler Kantors Bokemeier entstammenden Abschriften einer vortrefflichen Kritik unterzogen. Genaue Besetzungsanweisungen fehlten in den flüchtigen Kopien. Steins Vermutung, daß als Continuoinstrument kein Cembalo, sondern das Lettner-Positiv verwandt wurde, hat im Umkreis der Lübecker Musikgeschichte Überzeugungskraft. Die Bezifferung sowie die Verzierungsformen waren in den Handschriften so unsorgfältig vermerkt, daß die Herausgabe der von Schreibfehlern überwucherten Kopien eine besonders gewissenhafte Überprüfung erforderte. Die große Leistung Fritz Steins wird ihre volle Anerkennung finden und dankbar aufgenommen werden.

Wolfgang Boetticher.

Yrjö Kilpinen: Sonate für Violoncell und Klavier, op. 90; Suite für Violoncell oder Gambe und Klavier, op. 91. (Edition Breitkopf.)
Der finnische Liederkomponist Kilpinen veröffentlicht zwei Werke für Violoncell: eine großangelegte Sonate mit weit gespannten melodischen und harmonischen Bögen und eine formal knapper gefaßte Suite mit ausgesprochen lyrischer Grundhaltung. Beide Werke zeigen, wie glücklich die Idee des Komponisten war, gerade das Cello als vermittelndes Werkzeug für seine musikalischen Gedanken zu benutzen. Es ist nur natürlich, daß Kilpinen, der zum Liedschaffen Berufene, auch in der Instrumentalmusik seinem Wesen treu bleibt; seine Themen wollen nicht „gespielt“, sie wollen gesungen, ja fast deklamiert werden. Die großenteils balladenhafte Melodik verlangt eine Unmittelbarkeit des Ausdrucks, eine Farbigkeit und ein lyrisches Timbre, wie sie aus menschlichen Stimmen geboren sind, unter den Instrumenten aber am ehesten vom Violoncell dargestellt werden können. — Wenn man nun ferner feststellen kann, daß diese beiden Kompositionen, die eine in größeren, die andere in bewußt kleineren Dimensionen von einer prachtvollen Geschlossenheit sind, daß derlei musikalische Gedanken stärkster melodischer und harmonischer Individulität den Hörer unmittelbar und eindringlich ansprechen, so müssen wir Cellisten für diese Bereicherung unserer Literatur aufrichtig dankbar sein.
Herbert Schäfer.

Erich Lauer: Das völkische Lied. Lieder des neuen Volkes aus dem ersten Jahrfünft des Dritten Reiches. Erstes Buch. Deutscher Volksverlag G. m. b. H., München, 1939. 240 Seiten.
Die Sammlung will Zeugnis ablegen von den starken schöpferischen Kräften, die sich mit dem Erwachen des nationalen Willens zu allererst im Gemeinschaftslied offenbarten. Da sich die Zahl der neu aufklingenden Weisen ständig vermehrt, plant der Herausgeber eine Folge von Auslesen, die sich jedesmal auf einen Zeitraum von fünf Jahren erstrecken. Wenn damit in erster Linie an eine Materialsammlung gedacht wird, kann man die Frage der Zweckdienlichkeit bejahen. Geht man jedoch von der Ansicht aus, daß in einer derartigen Sammlung nur vollwertiges Liedgut aufgenommen werden darf, so ergeben sich bei der Betrachtung der vorliegenden Ausbeute des ersten Jahrfünfts bereits Bedenken. Mehrere der hier aufgezeichneten Melodien werden sich als nicht lebensfähig erweisen und können auch nicht, wie der Herausgeber vermeint, als „Lieder des neuen Volkes im weitgespannten völkischen Sinne“ bezeichnet werden. Immerhin bleiben noch zahlreiche Beispiele von echtem, volkhaftem Gepräge, die zum Teil schon Allgemeingut geworden sind. Hinzu kommt der bereits angedeutete Quellenwert und die geschmackvolle, gediegene Ausstattung des Bandes (gewählte Druckanordnung, Notierungen im Zweifarbendruck). Die für den Gebrauch in Haus, Gemeinschaft und Schule den Weisen beigefügten mehrstimmigen Bearbeitungen bevorzugen etwas zu einseitig den vierstimmigen Satz für Streicher und die choralartige Setzweise. Willkommenes Informationsmaterial bringen die beigegebenen Lebensabrisse der Komponisten (Selbstzeugnisse).
Erich Schütze.

Georg Philipp Telemann: Konzert E-dur für Flöte, Oboe d'amore, Viola d'amore, Streichorchester und Cembalo. Für den Vortrag bearbeitet und hrsg. von Fritz Stein (Das weltliche Konzert im 18. Jahrhundert, hrsg. von Fritz Stein, Heft 3), Klavierauszug von Max Martin Stein. Henry Litolffs Verlag, Braunschweig, 1938, 23 Seiten.
Das Werk bietet keine besonderen Besetzungsprobleme, da die Viola d'amore von einer Violine mit Dämpfer ersetzt werden kann. In seinem reichen Klangwechsel und seiner flüssigen Melodik ist das Konzert Hausmusik im besten Sinne, zumal der Allegrosatz keine ungewöhnlichen Schwierigkeiten in der Greiftechnik enthält. Bemerkenswert die genaue Phrasierung der Streicher, die den Spielvorschriften der Zeit Rechnung trägt. Sehr ansprechend ist der Sicilianosatz, der dieses Konzert weit über den Durchschnitt vieler anderer Gelegenheitswerke des außerordentlich produktiven Zeitgenossen Bachs heraushebt.
Wolfgang Boetticher.

Josef Schmalnauer: Orchesterschule für Geiger. 4 Bände. B. Schott's Söhne, Mainz. 18 RM.
Das ständige Studium der exponierten Stellen in Opern und in sinfonischen Werken ist für jeden Geiger denkbar wichtig. Man muß es begrüßen, daß ein Mann der Praxis — Schmalnauer gehört dem Leipziger Gewandhausorchester an — ein so umfassendes Studienwerk vorlegt. Zwei Bände sind den Opern Richard Wagners gewidmet, und zwar angefangen vom „Liebesverbot“ bis zum „Parsifal“. Sorgfältige Fingersätze und eine übersichtliche Anordnung des Notenbildes sind bemerkenswert. Gelegentlich werden auch mehrere Stimmen geboten (beim Parsifalvorspiel drei Violinen). Eine Auswahl des übrigen Opernrepertoires berücksichtigt ein eigener Band, der u. a. „Fidelio“, die Mozart-Opern, Lortzing, Verdi, Bizet, Weber umfaßt. Sehr instruktiv ist der Sinfonienband, der von Bach bis zu Richard Strauß reicht. Die Auswahl war hier angesichts des Umfanges der Literatur besonders schwierig, und man wird sicher manches vermissen. Die großen Meister sind jedoch sämtlich mit Stellen vertreten, die besondere technische Probleme bieten.
Herbert Gerigk.

* Die Schallplatte *

Neuaufnahmen in Auslese

Das Violinkonzert in a von J. S. Bach gehört zum eisernen Bestand der Geigenliteratur. Max Strub und das Berliner Instrumental-Collegium (Leitung: Fritz Stein) bieten das Werk auf zwei Platten musikalisch gut ausgefeilt und trotz des Bemühens um jede Einzelheit in einer großzügigen Anlage, wie sie der Musik Bachs gemäß ist. Strub spielt mit schöner Klarheit und mit sorgfältiger Phrasierung. Die beiden Platten besitzen ihren Wert nicht nur, weil sie ein überzeitliches Meisterwerk dem Musikfreund vermitteln, sondern vielleicht mehr noch als Schulungsmaterial für den Vortrag Bachscher Musik. (Electrola DB 5527/28.)

Das Concerto grosso Nr. 7 (aus op. 6) von Händel erweitert die Reihe der bereits vorliegenden Werke sehr glücklich. Boyd Neel und sein Kammerorchester spielen mit rauschendem Streicherklang. Die Gewalt der Händelschen Tonsprache fesselt sofort. Musikalische Höhepunkte: die originelle Hornpipe und der große Andantesatz.
(Grammophon 67227/28 LM.)

Der Belgier Marcel Poot erscheint mit seiner „Fröhlichen Ouvertüre“, die bereits auf Musikfesten erfolgreich erklang, erstmalig auf der Schallplatte. Die unbekümmerte Musizierweise Poots, sein Sinn für geistvoll-witzige Orchesterbehandlung und nicht zuletzt seine prägnanten Einfälle werden der Komposition Beachtung sichern, zumal die Wiedergabe durch das Brüsseler Rundfunkorchester unter Franz Andrés Leitung vortrefflich ist. Der Wallonische Rundtanz Nr. 2 von

Joseph Jongen auf der Rückseite verbindet Volkstanzmelodik mit romantischer Orchesterkunst.
(Telefunken E 2991.)

Flotows Ouvertüre zu „Indra" zählen wir zu dem Bestand der guten, gehobenen Unterhaltungsmusik. Walter Lutze und das Orchester des Deutschen Opernhauses spielen die Ouvertüre beschwingt und farbig — eine auch aufnahmetechnisch wohlgelungene Platte. (Telefunken E 3048.)

Die Pflege der guten Marschmusik gehört heute mehr denn je zu den vordringlichen Aufgaben der Schallplattenindustrie. So ist es erfreulich, daß zwei prächtige neue Märsche vereinigt sind: Husadels Fallschirmjäger-Marsch und vor allem Erich Schumanns „Panzerschiff Deutschland", ausgeführt vom Blasorchester B. Winkler. Nur möchte man für die Wiedergabe wünschen, daß die besten Wehrmachtskapellen dafür gewonnen werden.
(Electrola EG 7022.)

Beethovens Liederkreis „An die ferne Geliebte" gehört zu den schwierigsten Aufgaben der Liedgestaltung. Wenn ein Meister vom Range Heinrich Schlusnus' sein Können dafür einsetzt, ist die Gewähr für eine vollkommene Wiedergabe gegeben. Gemeinsam mit dem ausgezeichneten Pianisten Sebastian Peschko hat Schlusnus auf zwei großen Platten Aufnahmen geschaffen, die zu seinen eindrucksvollsten überhaupt gehören.
(Grammophon 67544/45 LM.)

Zwei schöne Lieder Max Regers erfahren durch Walter Ludwig (begleitet von S. Peschko) eine sorgfältige Ausführung, die durch den stimmlichen Glanz und die künstlerische Einfühlung erfreuen. „Des Kindes Gebet" und „Herzenstausch" werden durch diese Platte sicher an Volkstümlichkeit gewinnen. (Grammophon 47390 H.)

Alte Weihnachtslieder bietet Emmy Leisner mit starker Verinnerlichung des Vortrages, unterstützt durch die Begleitkunst Michael Raucheisens. „Schlafe wohl, du Himmelsknabe du" und „Das himmlische Menuett" sind Lieder, die zu den musikalisch schönsten Weihnachtsgesängen gehören.
(Electrola DB 5546.)

Tiana Lemnitz wendet den ganzen Schmelz ihres Soprans an die Agathenarie „Wie nahte mir der Schlummer" aus Freischütz. Die Stimme strömt, und sie wird in allem ein Instrument des Ausdrucks und der Empfindung. Tiana Lemnitz gibt als Bühnenkünstlerin auch alle dramatischen Steigerungen. (Electrola DB 5549.)

Mit großem, gepflegtem Ton singt Wilhelm Schirp die beiden Sarastro-Arien aus der „Zauberflöte", von dem Chor des Deutschen Opernhauses eindrucksvoll unterstützt bei „O Isis und Osiris". Schirps Stimme besitzt jene Ruhe, die der Schallplatte sehr entgegenkommt.
(Telefunken E 3046.)

Die jetzt nach Wien verpflichtete Maria Reining stellt sich mit zwei Szenen aus „Lohengrin" vor. Man ist überrascht, eine sehr reizvolle, kultivierte Stimme zu hören, die außerdem mit viel musikalischer Intelligenz geführt wird. „Einsam in trüben Tagen" und „Euch Lüften, die mein Klagen" sind die Szenen, an denen sich die Künstlerin ausgezeichnet bewährt. (Telefunken E 3052.)

Besprochen von Herbert Gerigk.

* Das Musikleben der Gegenwart *

Aktives Operntheater im deutschen Westen

Sämtliche Theater im deutschen Westen haben ihre künstlerische Arbeit ohne Einschränkungen programmgemäß aufgenommen. Diese Feststellung zu treffen ist angesichts der im Ausland immer wieder verbreiteten Nachrichten über den Niedergang des deutschen Kulturlebens im Kriege notwendig, wenn sie auch uns Deutschen als Selbstverständlichkeit erscheint. Die Entschlossenheit des Einsatzes zeichnet im Deutschland Adolf Hitlers nicht nur die kämpfende Front, sondern auch die Heimat aus, die den Auftrag und Willen des Führers auf allen Gebieten, der Wirtschaft sowohl als der Kunst, mit soldatischer Gewissenhaftigkeit ausführt. Erst recht im Kriege leuchtet die Flamme der Kunst, die notwendig ist, um inmitten der Alltagssorgen die geistige Not zu wenden und der Atemluft des Geistes Raum zur Entfaltung zu geben. „Die Kunst, o Mensch, hast du allein", sagt einmal Schiller. Sie ist berufen, vom Menschlichsten zu künden und doch in die Welt des Geistigen emporzuführen. Die Sehnsucht nach ihr lebt in allen Schichten unseres Volkes. Wer einmal gesehen hat, wie in jeder Aufführung die Männer im feldgrauen Rock den Offenbarungen der Kunst ihr Herz und Gemüt erschließen, begreift ihren einzigartigen Wert als Waffe des Geistes und der Verteidigung der stolzesten Güter der Nation.

Es gehört dabei zu den hervorragendsten Zügen des westdeutschen Theaterlebens, daß jede Bühne ihr künstlerisches Eigenleben durch einen mehr oder weniger ausgeprägten Stil betont. Die Oper der Hansestadt Köln ist unter ihrem Generalintendanten Alexander Spring auf Repräsentation im Großen bedacht, wie er vor allen den Wagner-Aufführungen dieser mit hervorragenden Stimmen gesegneten Bühne zu eigen ist. Musikalischer Oberleiter der Kölner Oper ist nach dem Weggang Fritz Zauns nunmehr Karl Dammer, der sich mit einer sauber und flächig musizierten „Iphigenie auf Tauris" mit Marietheres Henderichs in der

Titelpartie einführte. Seine Hauptaufgabe wird vorläufig in der Auffrischung des umfangreichen Repertoires, das über ein halbes Hundert Opern nennt, bestehen, wobei ihm zwei junge hochbegabte Kapellmeister, Alfred Eichmann und Günther Wand, assistieren.

Auch die Düsseldorfer Oper hat ihren künstlerischen Ruf durch eine intensive Wagner-Pflege vermehrt. Generalintendant Prof. Otto Krauß und GMD. Prof. Hugo Balzer gaben dem zu Beginn der Spielzeit gespielten „Ring des Nibelungen" jene Einheit der szenischen und musikalischen Wiedergabe, wie sie das Gesamtkunstwerk fordert. Überragend wieder die Brünhilde von Erna Schlüter, die nun einem Ruf der Hamburger Oper folgt. Als Neuheit erschien „Die pfiffige Magd" von Julius Weismann. Diese heitere Oper hätte wahrscheinlich ein stärkeres Echo gefunden, wenn der Gastspielleiter Werner Jakob den Mut zur Improvisation, die hier gerechtfertigt ist, besessen hätte. So lief das Spiel ernst und gemessen ab, obwohl Wolf von der Nahmer die Musik mit leichter Hand betreute.

In dem Generalintendanten Dr. Georg Hartmann besitzt die Oper zu Duisburg einen der einfallsreichsten und aktivsten Regisseure. Auch in der Wahl seiner Kapellmeister bewies er eine glückliche Hand, indem er neben den Operndirektor Wilhelm Schleuning den jungen Heinrich Hollreiser, einen Elmendorff-Schüler, verpflichtete, der sich mit Verdis „Lombarden" als überlegen gestaltende Persönlichkeit vorstellte. Über die Bearbeitung dieser Oper durch Julius Kapp, der sie eigenmächtig in „Das heilige Feuer" umtaufte, mag hier zur Tagesordnung übergegangen werden. In dem Baritonisten Robert Hager und der Sopranistin Dora Zschille verfügt die Duisburger Oper über zwei Künstler von außerordentlichem Format.

Das Opernhaus zu Essen, das durch seine räumliche Enge die idealen Voraussetzungen für eine Kammeroper erfüllt, eröffnete — wie Duisburg — mit Mozarts „Zauberflöte", um dann mit dem „Rheingold" die Neuinszenierung von Wagners „Ring" zu beginnen. Sein Operndirektor Albert Bittner besticht immer wieder durch ein musikantisches Temperament, das sich zu prachtvoller Stilhoheit bändigt. Essens Generalintendant Alfred Noller, der vom Schauspiel herkommt und mit seinen ersten Operninszenierungen Anerkennung und Beachtung fand, verläßt die langjährige Stätte seines Wirkens, um die Leitung der Hamburger Staatsoper zu übernehmen. —

Das Stadttheater in Dortmund hat in dem früheren Karlsruher Staatskapellmeister Karl Köhler einen Operndirektor von persönlichkeitsstarker Eigenprägung erhalten, wie seine Vorstellung mit Beethovens „Fidelio" bewies. Mit „Fidelio" begann auch das Wuppertaler Stadttheater nach großzügigem Umbau die neue Spielzeit. Hier war es neben der Spielleitung des Intendanten Dr. Günther Stark vor allem das besessene Dirigiertalent Fritz Lehmanns, das der Wiedergabe ihr bemerkenswertes Gesicht gab. Die Aachener Bühne unter seinem Intendanten Kirchner besitzt ihre besondere Zugkraft in Herbert von Karajan, der heute seine Tätigkeit zwischen Aachen und Berlin teilt. Zu Krefeld, an dessen erster Stelle Werner Richter-Reichhelm wirkt, zu Remscheid, wo Horst-Tanu Margraf als ein wegweisender und initiativfreudiger Vollblutmusiker dem zeitgenössischen Schaffen eine Stätte geschaffen hat, und zu M.-Gladbach-Rheydt, dessen Oper gleichfalls Weismanns „Pfiffige Magd" spielte, ist jetzt als jüngste Opernbühne noch das Stadttheater Oberhausen gekommen, das unter seinem Operndirektor Werner Trenkner das umgebaute und erweiterte Haus mit Webers „Freischütz" eröffnete.

Dieser Überblick konnte nur summarisch auf die Persönlichkeiten hinweisen, die im westdeutschen Theaterleben auf dem Gebiet der Musik den Ton angeben. Wie überall, so herrscht auch hier im alltäglichen Betrieb Ebbe und Flut. Der täglich wechselnde Spielplan verlangt eine stete Bereitschaft, die im wesentlichen dem Anspruch festlichen Erlebens gerecht wird. Daneben steht das sogenannte „Repertoir", das allmählich seines gewohnten Schemas zu entkleiden das Streben aller verantwortungsbewußten Helfer am Werk ist. Die in allen Städten aufwärtsweisenden Besucherzahlen sind zudem der sprechendste Beweis für den Erfolg des Theaterspielens in einer kriegerischen Zeit, in der im Deutschland Adolf Hitlers die Musen nicht schweigen. Friedrich W. Herzog.

„Königin Elisabeth" von Fried Walter

Stockholmer Uraufführung

In unseren politisch bewegten Zeiten, die dem Austausch kultureller Güter nicht gerade günstig sind, muß es zu den seltenen und schönen Ausnahmen gerechnet werden, wenn ein Land sich zum Fürsprecher der noch fast unbekannten Muse eines in anderem Lande beheimateten jungen Tonsetzers macht. „Königin Elisabeth", die Erstlingsoper des 32jährigen, in Dresden aufgewachsenen und bisher vor allem für den Leipziger Rundfunk schaffenden Komponisten Fried Walter wurde noch vom vorigen Opernchef John Forsell für die Stockholmer Kgl. Oper angenommen. Aber die jetzige Ära hat sich mit allen Kräften für dieses Erbe eingesetzt; Solisten, Orchesterführung, Regie, Insze-

nierung arbeiteten meisterlich ineinander, um dieser glanzvoll gedachten Oper, deren Handlung Liebesstück, Hofintrige und Staatsaktion zugleich ist, den würdigen Rahmen und das festliche Gepräge zu verschaffen.

Dem Werke Fried Walters liegt ein sehr bühnengerechtes und gut geschriebenes Libretto zugrunde, dessen Verfasser der bisher ebenfalls unbekannte Schriftsteller Christof S ch u l z - G e l l e n ist. Das Thema seines Textbuches bildet die Liebe der jungen englischen Königin Elisabeth zu dem in aller Heimlichkeit bereits verheirateten Günstling Lord Dudley, dem späteren Grafen Leicester. Auf die Spitze getrieben wird der Konflikt durch das Bekanntwerden dieser ehelichen Bindung am Hofe und die darauf folgende (historische) Ermordung der jungen Frau. Geschichtlich ist die Persönlichkeit des Täters nicht einwandfrei festgestellt, es gibt verschiedene Versionen. Der Librettist läßt als Mörder den auch politisch intrigierenden spanischen Gesandten am Hofe figurieren, einen Ränkeschmied und Bösewicht klassischen Types. Nach gelöschten Rachegelüsten des gekränkten Ehemannes und guten Patrioten gleitet die Handlung aus der Sphäre persönlicher Leidenschaften in die allgemeinere des gleichfalls durch den Spanier bedrohten Staatsinteresses hinüber, und die beiden Hauptspieler, Elisabeth und Dudley-Leicester, dürfen sich am Schlusse auf einer höheren Ebene versöhnt die Hände reichen.

Die Aufführung wies teilweise grandiose Einzelleistungen der schwedischen, mit Recht weltberühmten Opernkräfte (vor allem Irma Björcks, Set Svanholms und Joel Berglunds) auf. Der künstlerische Erfolg, der auch gesellschaftlich durch die Gegenwart des 82jährigen Königs Gustav sowie des Erbprinzenpaares Gustav Adolf und Sibylle verbürgt wurde, war ungewöhnlich. Wir wollen uns auf das Werk beschränken, dessen Schöpfer übrigens die letzten Proben selbst überwachte.

Was Fried Walter in der „Königin Elisabeth" geschaffen hat, ist keineswegs mit wenigen Worten einzuordnen. Es ist keine moderne Tendenzoper nach irgendwelcher Richtung hin. Ebensowenig ist sie aber eine Gefolgschaftsoper älteren Stiles. Im Gegenteil! Das Auffallendste dieses Erstlingswerkes ist zunächst wohl, wie „fertig" es ist, wie gut gemacht und gekonnt, wie wenige Anklänge an Vorbilder sich vorfinden. Einmal im 3. Akte findet sich, beiläufig erwähnt, eine Beckmesser-Ständchen-Reminiszenz, und über dem Ganzen schwebt etwas von edlem Verdi-Pathos, wie es sich ja überhaupt bei diesem aus der alten deutschen Musikerzentrale Sachsen Herstammenden um einen äußerst lebhaften, glutvollen, mit südlich wirkendem Theaterblut Schaffenden handelt, der die Menschenstimme in Glanz und Freiheit blühen läßt und es verschmäht, sie in den Panzer instrumentaler Verschlungenheiten einzuspannen.

Daß dieses Letztere für sich nicht zu kurz kommt, ist das zweite Auffallende. In dieser Orchesterpartitur finden sich rein sinfonische kleine Meisterstücke, wie das fugierte Zwischenspiel im ersten Akt. Es finden sich ferner, was die Instrumentation betrifft, fein abgewogene Kammermusikzusammensetzungen verschiedenster Art, die den heroisch schmetternden vollen Orchesterklang angenehm unterbrechen. Jedes Instrument redet bereits seine persönliche Sprache, so etwa die Pauke in ihrem Ostinato der tragischen Soloszene Elisabeths am Schluß des 2. Aktes, die zum Schönsten der ganzen Oper gehört. Und selbst das gelegentliche Einfügen zeitgenössisch archaisierender Elemente, die elisabethanischen Stücken entnommen sind — wie der Eingangschor im 1. Akt, die entzückende Pavane von William Byrd im Ballett des 2. Aktes —, sind so geschmackvoll in das ganze Gewebe hineininstrumentiert, daß sie nur auf eine besonders schöne Art hervorleuchten, das Zeitkolorit erhöhend, ohne den Rahmen der modernen Musiksprache im geringsten zu sprengen.

Man fragt sich, wo diese Musik eigentlich herkommt, die Musik eines bisher Unbekannten, der in seiner jungen Werkstatt bereits so selbständig und selbstverständlich mit den Spuren seiner Lehrjahre, die er doch unzweifelhaft durchgemacht haben muß, hat aufräumen können, daß nichts mehr von ihnen zu merken ist. Und man kommt diesem Rätsel wenigstens etwas näher, wenn man im Gespräch mit dem Komponisten erfährt, wie viele schulunggebende Vorarbeiten, sowohl auf instrumentalem wie vokalem Gebiete, welches zähe Ringen durch mehr als ein Jahrzehnt, von dem die Musikwelt allerdings kaum etwas ahnte, immerhin schon hinter ihm liegen, bis dann diese, in wenigen Monaten vollendete Oper gewissermaßen als reife Frucht entstehen konnte.

Man hat hier in Stockholm den 2. Akt der „Königin Elisabeth", wohl den wirkungsvollsten mit dem großen Ballett, der rührenden Romanze der unglücklichen Amy Robsart und dem Aufeinanderprallen der beiden Rivalinnen, auf Schallplatten aufgenommen und kürzlich im Radio vorgeführt. Auch eine frühere Opernouvertüre wurde mit Erfolg im Radio gespielt. Und man wartet bereits gespannt auf die neue Oper, die, wie verlautet, bereits fertig vorliegt und dieses Mal einen E.-Th.-Hoffmann-Stoff bringen wird.

I r m g a r d L e u x - H e n s ch e n.

Musik in Kopenhagen

Die Vorweihnachtszeit brachte einige große Orchesterkonzerte. Georg Höeberg dirigierte Hakon Börresens „Olympische Hymne“ als Uraufführung. Eine pythische Hymne von Pindar (520 v. Chr.) liegt der Komposition zugrunde, die für Finnlands Olympiade bestimmt war. Johanne Stockmar spielte meisterhaft Griegs Klavierkonzert, und Brahms' Vierte beschloß die Aufführung.

Das erste Sinfoniekonzert der Kgl. Kapelle unter Egisto Tango brachte im klassischen Teil ein Vivaldi-Concerto-grosso und Haydns entzückende Uhrsinfonie. Im Mittelpunkt stand eine dänische Uraufführung der jungen Dagn Holmboe, gekrönt bei dem nordischen Wettbewerb der Kapelle und unter Einfluß der Septemberkrise 1938 geschrieben: Impressioni dal Settembre, Lamentazione und Espressione. In dem Finale meint man den Marsch der Millionen, Tanks, Motoren und Flugmaschinen zu hören.

Mogens Wöldike gab mit seinem Knabenchor, dem Orchester junger Tonkünstler und namhaften Solisten zwei Händel-Aufführungen: „Samson“ und „Messias.“ Sehr korrekt und tadellos, aber — diesmal fehlte der große Zug, die Himmelsflügel.

Für das zweite Konzert des Bach-Vereins ist man dem Vorsitzenden, Domorganist Raasted, zu besonderem Dank verpflichtet. Zum letztenmal stand Prof. Karl Straube an der Spitze seines Thomaner-Chores. Unbeschreiblich herrlich J. Eccards „O Lamm Gottes“ und die Bach-Kantate „Jesu meine Freude“, welche die Weihestunde beschloß. Meister Raasted spielte Orgelsoli von Bruhns und Buxtehude.

Die Kammermusik war spärlich, dafür um so vollkommener vertreten. Mit dem Flötenquartett stellte sich ein neues und hochmusikalisches Ensemble vor. Zum Entzücken spielte es Mozarts Quartett (Nr. 24 C), eine Nachtmusik vom Wiener Gyrowetz und eine Serenade von Riisager.

Alma Heiberg.

Konzerte in Lissabon

Die Befürchtung, daß der Kriegszustand in Europa das hiesige Musikleben lahmlegen oder beeinträchtigen würde, hat sich als unbegründet erwiesen. Stärker als je regt sich das Verlangen nach weiterem Ausbau der musikalischen Organisationen, und die Zahl der Konzerte hat gegen das Vorjahr erheblich zugenommen. Dies vor allem dank der Entschlossenheit, mit der die verantwortungsbewußten Leiter der „Emissora Nacional“ (Staatlicher Sender) ihren Vorsatz zur Durchführung gebracht haben, selbst unter Opfern einen großen Teil ihrer Konzerte als öffentliche Konzerte zu veranstalten. Während einige Jahre hindurch alles der privaten Initiative und dem Zufall überlassen war, ist durch die Neugestaltung das Publikum wieder in ständige und regelmäßige Berührung vor allem mit Sinfoniekonzerten gekommen. Das „Orquestra Sinfonica Nacional“ ist ein Klangkörper, der durch Pedro de Freitas Branco so geschult worden ist, daß er den schwierigsten Aufgaben gerecht wird. Dies erwies sich in Aufführungen von Werken, die zu den anspruchsvollsten der modernen Orchesterliteratur zählen. An Gastdirigenten erschienen bisher Felix Weingartner, der mit klassischen Programmen große Triumphe feierte, und Alfredo Casella, der außer einer erst vor kurzem aufgefundenen Sinfonie von Clementi eigene Werke, u. a. die Suite „La Giara“ aufführte. Mit dem Geiger Poltronieri und dem Cellisten Bonucci zusammen spielte Casella sein Tripelkonzert mit Orchester.

In den Orchesterkonzerten begegnete man zwei Solisten aus dem Orchester, die sich beide als vortreffliche Künstler erwiesen: der Cellist Fernando Costa, der die Schwierigkeiten des Konzerts von Schumann meisterte, und der junge Geiger Silva Pereira, der mit dem A-dur-Konzert von Mozart, der Chaconne von Bach und dem Konzert von Brahms zeigte, daß er ein Solist von großen Qualitäten ist, von dessen künstlerischem Temperament und technischem Können noch viel zu erwarten steht. Eine bereits in sich abgeschlossene Persönlichkeit ist der hervorragende Geiger René Bohet, der Bachs E-dur-Konzert in einer stilvollen, feindurchdachten Wiedergabe bot. Von ihm hörte man auch, mit Regina Cascais am Klavier, in brillanter Ausführung eine sehr wirkungsvolle und interessante Sonate von Luiz de Freitas Branco. Ein anderes portugiesisches Kammermusikwerk wurde von dem Trio Silva Pereira, Felipe Loriente und Regina Cascais schwungvoll dargeboten: ein Trio von Ruy Coelho von klarer übersichtlicher Formung und reich an schönen Themen. Das genannte Tio-Ensemble brachte in wohlabgerundeter Ausführung Werke von Beethoven, Schumann und Gade zu Gehör. Das Streichquartett der Herren Luiz Barbosa, Joaquim Carvalho, Fausto Caldeira und Felipe Loriente, das einzige seiner Art in Portugal, gewinnt immer mehr an Vollkommenheit, was Klangschönheit und Durchsichtigkeit der Wiedergabe anbetrifft. Quartette von Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Dvorak usw. wurden in sorgsamer Ausfeilung und überlegener Gestaltung gespielt, wodurch die hier bisher sehr vernachlässigte Kammermusik allmählich immer mehr Freunde gewinnt.

Der „Circulo de Cultura Musical“, der es sich zur Aufgabe gemacht hat, seinen zahlreichen Hörern in Lissabon und Porto neue Talente vorzustellen, brachte mit bestem Erfolge Konzerte des Geigers Ossopoff und der Pianistin Annie Fischer. Allgemein bedauert wurde in diesen Monaten das Fehlen deutscher Künstler in den Konzerten; aber die deutsche Musik als solche nimmt nach wie vor ihren überragenden Platz in den Programmen ein.

G. Armando.

Joseph Haas: „Das Lied von der Mutter“

Uraufführung in Köln

Als Schöpfer einer von betont volkstümlicher Heiterkeit in der kleinen Form erfüllten Hausmusik hat sich Joseph Haas, der im Vorjahr seinen 60. Geburtstag feierte, einen Widerhall in die Breite geschaffen, wie er nur wenigen Komponisten zuteil wurde. Das gleiche gilt von seinen Oratorien, der allerdings in kirchlichen Vorstellungen gebundenen „Heiligen Elisabeth“ und dem „Lebensbuch Gottes“, in denen er einem wirkungsvollen Schönklang nicht aus-

weicht. „Das Lied von der Mutter“ setzt diese Linie fort, strebt aber zugleich nach der großen musikalischen Form, die im Instrumentalen farbenreich gepolstert erscheint. Das neue Oratorium greift einen der menschlichsten und damit dankbarsten Stoffe auf, der von Willi Lindner in Verbindung mit dem Komponisten dichterisch geformt wurde. In vier Abschnitten, die vom Glück, vom Sorgenweg, Opfergang und Heldentum der Mutter in plastisch greifbaren Sinnbildern künden, wird die Mutter als Quell des Seins und der Kraft verherrlicht. Frohgemut und gelöst erklingen die Chöre der Kinder, deren Reigen aus dem Melodiengut des Volksliedes gespeist sind. Bajuwarische Lustigkeit lebt in dem Lied der Hochzeitsgäste. Der dramatische Zuschnitt der Dialoge zwischen der Stimme des Todes und dem siegfordernden Chor der Soldaten läßt die Absicht des Komponisten erkennen, in ihnen einem linearen Musiziertrieb Raum zu geben. Aber die Flächigkeit der Kriegsmusik erhebt sich nicht über den geräuschvollen Klang einer akustischen Kulisse. Der choralartige Vorspruch „O Mutter Erde du“ klingt in der Einleitung zum Schlußsatz noch einmal an, um dann in dem feierlichen Pathos der „Hymne an die Mutter“ seine mächtige Gipfelung zu erfahren. Sein Schönstes gibt Haas in dem reizvoll übergreifenden Wechsel der Kinderstimmen mit den Männer- und Frauenchören.

Groß sind die orchestralen und vokalen Mittel, die Joseph Haas in diesem Werk eingesetzt hat. Das Orchester der Hansestadt Köln, der Gürzenich-Chor und der Kinderchor der städtischen Singkurse und Volksschulen vereinigten sich unter der magistralen, schwung- und kraftvoll gestuften Führung von GMD. Professor Eugen Papst zu einer in der Frische der Stimmen und im Glanz der Instrumente begeisternden Wirkung. Kammersängerin Anny von Stosch vom Staatstheater Kassel und Professor Gerhard Hüsch sangen die Solopartien, dieser die mehr rezitativisch behandelte „dunkle Stimme“, jene die mit empfindungsreicher Lyrik bedachte Stimme der Mutter. Der äußere Erfolg der dreimaligen Aufführung im Opernhaus in Anwesenheit des Komponisten war sehr groß.

Friedrich W. Herzog.

Aus den Berliner Opernhäusern

In der Berliner Staatsoper gab es einen Ballettabend mit drei Uraufführungen. Das schon seit längerem angekündigte Ballett „Joan von Zarissa“ von Werner Egk zog vor allem das Interesse auf sich, und zwar weniger als Ballett, sondern als kompositorische Leistung des im Vorjahre mit dem nationalen Kompositionspreis ausgezeichneten Tonsetzers. Das Werk trägt alle Merkmale der Schreibweise, die man bei Egk aus der „Zaubergeige“ und dem „Peer Gynt“ kennt. Aber man gewinnt fast den Eindruck, daß ihm die Bezirke des Tänzerischen besonders naheliegen. Es ist eine wirklich tanzbare Musik, die ihre Wirkungen zum guten Teil aus der rhythmischen Energie und Vielgestaltigkeit erhält, eine Musik, die sich mühelos in körperliche Bewegung umsetzen läßt. Außerdem charakterisiert Egk mit Hilfe einer geradezu unerschöpflichen Orchesterpalette vortrefflich. Die elementare Rhythmik erhält Farbe durch die verblüffenden Klangmischungen, die Egk dem Orchester entlockt. Ungewöhnliche musikalische Spannungen sind in dem ganzen Werk anzutreffen. Dabei macht es Egk dem Hörer nicht leicht, weil seine Harmonik überwiegend in hohem Grade dissonant ist. Die Gesetzmäßigkeiten der Tonkunst werden streckenweise beiseite gelassen, und nur die meisterhafte Instrumentierung läßt vieles weniger hart empfinden als es auf dem Papier steht. Die Melodik ist einfach und im Finale sogar bewußt banal. Zwischen den Bildern erklingen Chöre auf mittelfranzösische Texte des Charles d'Orléans (15. Jahrhundert), die aber wohl mehr eine Klangkulisse bilden sollen, denn weder konnte man vom Text etwas verstehen noch vermochte man die Stimmführung zu verfolgen.

Werner Egk hat durch den Don-Juan-Stoff, der in einer freien Gestaltung durch den Komponisten zugrunde liegt, schon vor Jahren einmal für ein Sendespiel im Rundfunk gestaltet, damals lediglich für Bläser und Singstimmen. Jetzt ist die Handlung nach Burgund in das frühe 15. Jahrhundert verlegt. Es geht um Joans Abenteuer mit der Gemahlin des eisernen Herzogs und mit Florence, einer jungen Schönen. Beide Frauen zerbrechen an ihm, bis Joan schließlich, von Wahngesichten verfolgt, leblos zusammenbricht. Ein turbulentes Finale der Lebensfreude gibt dann den recht abrupten Ausklang, mit dem man eigentlich wenig anzufangen weiß.

Unbeschwert von jeglicher Problematik, ganz auf volkstümliche Melodik und Volkstanzrhythmik gestellt, bildete das Ballett „Tanz ums Dorf“ von F. H. Heddenhausen in allem einen Gegensatz zu Egk. Hier gingen die Besucher auch am sichtbarsten mit. Auch Heddenhausen ist ein guter Orchesterpraktiker, der alles Handwerkliche beherrscht. Natürlicher Humor und niedersächsische Urwüchsigkeit sind die Kennzeichen seiner geschmackvoll gearbeiteten Musik. — Zu Beginn des Abends gab es Regers bekannte Ballettsuite erstmalig getanzt.

Bei Reger stellte Lizzie Maudrik den Tanz auf klassisches Spitzenballett, das vor neutralem Vorhang vollendete Grazie und Anmut zeigte.

Heddenhausens bäurische Suite wurde von Lizzie Maudrik ins Groteske gewendet, obwohl damit die Ausdruckswerte der Musik vielleicht nicht in allem getroffen wurden. Um so dankbarer waren die Aufgaben für die Tänzer. Ilse Meudtner als Bienenfrau, Manon Ehrfur, Golli Caspar, Friedel Romanowski, Bernhard Wosien und Peter

Neitsch sind einige der hervorragenden Solisten, die besonders in der Erinnerung haften bleiben.

Bei „Joan von Zarissa" wurden die Tänzer zu Darstellern im Sinne des Schauspiels, und man geht wohl nicht fehl in der Annahme, daß Heinz Tietjen, der für die Inszenierung und Spielleitung selbst verantwortlich zeichnete, die Wendung ins Pantomimische vorgenommen hat. Das Choreographische betreute Lizzie Maudrik auch hier. Ilse Meudtner stand wieder an der Spitze des Ensembles, aber jetzt dramatisch und mit tiefem Ernst gestaltend. So verkörperte sie an einem Abend gegensätzliche Rollen mit bewundernswerter Einfühlung. Einen Joan, der in die Bezirke des Dämonischen reichte, tanzte Bernhard Wosien, während Rolf Jahnke als Narr mit beachtlicher Wandlungsfähigkeit eine groteske Note in das Spiel brachte. Liselotte Michaelis war die lyrisch-reizvolle Florence.

Der Gesamteindruck wurde bei allen Werken wesentlich mitbestimmt durch die prächtigen Kostüme Kurt Palms. Das Bühnenbild bei Egk — von Josef Fenneker geschaffen — spiegelte den altfranzösischen Hintergrund mit historischer Treue, wie man es kaum auf einer Bühne erlebt. Luigi Malipiero hatte für Heddenhausen duftige Bühnenbilder in Guckkastenmanier entworfen, die das bäuerliche Milieu von vornherein mit viel Phantasie und Geschmack einfingen. Umsichtig wirkte Herbert Trantow bei Reger und Heddenhausen am Pult. Seine überlegene Art, die Musik stets in engster Übereinstimmung mit allen tänzerischen Einzelheiten zu halten, trug wesentlich zu dem Erfolg der Werke bei. Egk war seiner Schöpfung selbst der beste Mittler, wobei ihn die Staatskapelle in virtuoser Weise unterstützte.

Herbert Gerigk.

*

Oper

Berlin: Mit der Aufführung von Verdis „Macht des Schicksals" konnte die Volksoper gleichsam ein Zwischenjubiläum begehen, denn es war insgesamt ihre 45. Opernneueinstudierung. Wie üblich hatten sich Erich Orthmann und Hans Hartleb textliche und dramaturgische Neuerungen angelegen sein lassen, die sich im wesentlichen auf eine Straffung der Handlung und auf eine bessere Verständlichmachung des Textes durch Striche, Zusammenziehungen und Umstellungen erstreckte. Da auch die Spielführung Hartlebs die Höhepunkte des tragischen Geschehens klar herausarbeitete, erhielt die Oper die darstellerische Geschlossenheit einer sorgsamen vorbereiteten Ensembleleistung. Am Pult stand Erich Orthmann als sicherer Sachwalter der Partitur, auf der Bühne bewährten sich Lotte Schrader als ausdrucksvoll singende Leonore, Helmuth Neugebauer, dessen Alvaro durch eine fast othelloartige Maske auffiel, Franz Notholt als Carlos, Hans-Heinz Wunderlich und Carola Goerlich. Die Tanzgestaltung Erika Lindners, die Leistung des Chores, den Ernst Senff mit Stilgefühl betreute, und die bildkräftige Szene Werner Guders waren weitere Wirkungsfaktoren.

Eine Neueinstudierung von Puccinis „Madame Butterfly" setzte den Erfolg der alten Aufführung unvermindert fort. Zwar blieben im wesentlichen die stimmungsvollen Bühnenbilder von Kubbernuß, doch lockerte Hans Hartleb das Bühnengeschehen mit vielen neuen Einfällen und gab ihm von Anfang an den sicheren dramatischen Impuls. Auch Gustav Königs straffe und klare Orchesterführung muß hervorgehoben werden. Die Titelpartie hatte man Fanny Aidali anvertraut, einer jungen Griechin, die schon längere Zeit dem Ensemble angehört und die sich in Gesang und Darstellung erfolgreich um die kleine Frau Schmetterling bemühte. Der gesangliche Schwerpunkt des Abends lag im übrigen bei Hermann Abelmann, der den Konsul mit stimmlicher Noblesse gab. Ferdinand Müller-Heldrichs Linkerton trat dagegen ziemlich stark zurück, während Ernst Renzhammer, Carola Goerlich und Franz Stumpf den übrigen Hauptrollen ein markantes Profil gaben.

Hermann Killer.

Frankfurt a. Main. Man durfte schon nach dem Erfolg der „Carmina Burana" überzeugt sein, daß Karl Orff der ihm von Frankfurt aufgetragenen Vertonung des Sommernachtstraums eine vielseitige Einfühlung entgegenbrächte. Das ist ein Stoff, gewoben aus Traum und Wirklichkeit, aus märchenhaftem Flimmern und derben Szenen, Anregungen genug, um den koloristischen Zauber des modernen Orchesters zu entfalten, gleichzeitig aber vom gut ausgewogenen Wort geführt, einen klaren formalen Aufbau anzustreben. Wie in der Carmina klingt Volksliedhaftes reizvoll herein. Freilich ist die Wirkung dieser Schauspielmusik sekundär, abhängig von der Bühnen- und Spielgestaltung. Hermann Laternser am Kapellmeisterpult und Robert Georges Regie waren sich dieser Voraussetzung bewußt. Toni Impekoven, Walter Mitulsky, Robert Michals taten ihr möglichstes, um den Ton der Aufführung zu treffen.

Nach dem in unserer kriegsbewegten Zeit doppelt gewichtigen Gastspiel der Frankfurter Oper in Bukarest führte nun eine mehrtägige Kunstreise der Oper nach Barcelona die deutsch-spanischen Kulturbeziehungen fort. Bedeutende, begeistert umjubelte Erlebnisse hinterließen u. a. „Figaros Hochzeit" und „Die Entführung aus dem Serail" dank des Zusammenwirkens des Orchesters und Chors des Teatro del Liceo mit den Frankfurter Solisten und Kapellmeister Konwitschny. Gottfried Schweizer.

Konzert

Berliner Konzerte

Ein Sonderkonzert der Berliner Philharmoniker zeigte augenscheinlich, welcher Beliebtheit sich Karl Böhm bei den Berliner Konzertbesuchern erfreut. Seine Wiedergabe der 1. Sinfonie von Brahms hatte ein eigenes Gepräge. Selten wohl empfand man Brahms so klar als den Gefolgsmann Beethovens, und die romantische Einkleidung, die dieser Sinfonie meist gegeben wird, trat in den Hintergrund. Regers Variationen über ein Thema von Mozart waren ein Glanzstück für Böhm, der ohne jegliche Effekthascherei im Dienst am Werk aufgeht. Die Philharmoniker spielten wieder hinreißend.

Ein Höhepunkt für die Berliner Konzertgemeinde war ein Meisterkonzert in der Philharmonie unter Furtwängler. Es war eine Voraufführung des 6. Philharmonischen Konzertes. Beethovens Erste und die selten aufgeführte 2. Sinfonie von Jean Sibelius bildeten die Hauptwerke, zwischen denen Dvoraks Cellokonzert stand. Tibor de Machula spielte es mit schönem Ton, aber nicht mit jener letzten technischen Meisterschaft, die gerade bei diesem Konzert erst alle Feinheiten erschließt. Die Aufführung der Sibelius-Sinfonie zeigte, in welch großartiger Weise Furtwängler dieses ausgedehnte, leicht in Einzelheiten zerfallende Werk zu einer organischen Einheit zusammenzufassen weiß und welch enges Verhältnis er zum Schaffen des Altmeisters der finnischen Tonkunst besitzt.

Das 7. Furtwängler-Konzert verlief ohne Solist. Bei Haydns Sinfonie in G-dur Nr. 88 bewunderte man

das federnde Forte der Philharmoniker, das bei Werken dieser Gattung stilwidrige Klangübersteigerungen verhindert. Überhaupt ist Furtwänglers Ausarbeitung einer Haydn-Sinfonie in der klanglichen Delikatesse und Genauigkeit schwerlich zu übertreffen. Die 2. Sinfonie von Brahms bestätigte bereits bekannte Eindrücke, während die Wiedergabe von Rimsky-Korssakows „Scheherezade" Furtwängler auch bei dieser ausgesprochenen Programmusik als überlegenen Interpreten farbenreicher Tonmalereien und vielfacher Stimmungswechsel auswies. Über alle Zwiespältigkeiten der Komposition hinweg fesselte Furtwänglers Anlage der Partitur.

Rossinis „Stabat Mater" erfuhr eine Wiederbelebung durch den Kathedral-Chor St. Hedwig unter Karl Forsters Leitung. Trotz des anfänglich hervortretenden Widerspruchs zwischen Musik und geistlichem Text wurde man zunehmend von der genialen Kunst Rossinis gefangengenommen. Das Städtische Orchester und der Chor bewältigten ihre Aufgabe meisterhaft, während das Soloquartett nur teilweise befriedigen konnte.

Das Württembergische Staatsorchester hatte einen großen Abend in der Philharmonie als Gast der Berliner Konzertgemeinde. Einhundert Mann stark waren die Stuttgarter mit ihrem GMD. Herbert Albert erschienen, der sich als Dirigent von Format in Berlin bereits durchgesetzt hat. Rudi Stephans „Musik für Orchester" war ein Prüfstein für die Leistungsfähigkeit des ausgezeichneten Orchesters, dessen technische Bravour bei dem „Heldenleben" von R. Strauß noch mehr zur Geltung gelangte. Hervorragend spielte Ludwig Hoelscher das Cellokonzert von Schumann. Man feierte den Orchestererzieher und Orchesterführer Albert und seine Musiker.

Eine neue Kammermusikvereinigung hörte man in der Stunde der Musik: das Freund-Quartett mit Karl Freund als Primgeiger. Edwin Fischer stellte vor und spielte gemeinsam das Klavierquartett in A von Brahms. Das Freund-Quartett bewährte sich verheißungsvoll mit Beethovens Streichquartett op. 127. Die Kultur des Zusammenspiels wird noch wachsen müssen, aber das Erreichte ist ein ermutigender Anfang.

Emmy Braun zeigte sich als reife Pianistin mit bemerkenswerter Gestaltungskraft beim Vortrag von Sonaten Haydns und Beethovens. Verdienstvoll war der Einsatz der Künstlerin für neueres Schaffen. Eine Klaviersonate von Walter Jentsch steckte voller Problematik und klanglicher Härten, aber trotzdem spürt man einen echten Musiker aus dem Werk. Emmy Braun erspielte der Sonate mit großem Können einen Erfolg. Ein seltenes Werk waren auch die Klaviervariationen von Courvoisier.

Nachzutragen ist die Berliner Erstaufführung von Gottfried Müllers „Konzert für großes Orchester" durch Furtwängler. Dieses Werk, für das der Verlag Breitkopf & Härtel bereits eine Studienpartitur herausbrachte, ist mehr als nur eine neue Bestätigung der besonderen Begabung des 25jährigen Dresdner Komponisten, denn man weiß jetzt, daß Müller über sein vielbewundertes kontrapunktisches Können hinaus auch die Empfindungstiefe besitzt, die das Kennzeichen deutscher Musik ist. Der langsame Mittelsatz mit seiner starken Melodik ist ein klarer Beweis dafür. Das polyphone Stimmengeflecht trat unter Furtwänglers Stabführung plastisch in Erscheinung, so daß der Erfolg für den anwesenden Tonsetzer sehr nachhaltig wurde. Beethovens Violinkonzert und eine erregende Wiedergabe der Siebenten schlossen den Abend ab.

Neue Italiener hörte man im Konzert der Volksoper unter Erich Orthmann. Das romantische Violinkonzert von Riccardo Zandonai besticht durch melodischen Reichtum und eine schwelgerische Klangfantasie. Leo Petroni vermittelte geschmeidig und klar dieses Konzert und eins der Violinkonzerte von Vivaldi. Ildebrando Pizetti stellt bei den drei sinfonischen Vorspielen zur Tragödie „König Ödipus" infolge der Härte und Strenge des Klanges beträchtliche Anforderungen an den Hörer. Respighis „Römische Feste" entfesselten alle Möglichkeiten des Orchesters, das sich zu einem den höchsten Anforderungen gewachsenen Klangkörper entwickelt hat. Orthmanns mutige Programmwahl verdient Dank und Bewunderung. Er war allen Werken ein liebevoller Mittler.

Herbert Gerigk.

★

In der Reihe der Berliner Orchesterkonzerte nehmen die Abende des Städtischen Orchesters in der Hochschule für Musik, seit Fritz Zaun sie leitet, nicht zuminderst auch durch die einheitliche Programmgestaltung einen besonderen Rang ein. Mit den Namen Cherubini, Haydn und Beethoven („Wasserträger"-Ouvertüre, D-dur-Cellokonzert in kammermusikalischer Orchesterbesetzung und Eroica) zog Zaun gleichsam eine organisch fortgeführte Linie durch weite Ausdrucksbereiche der Musik innerhalb der gleichen Zeitspanne. So erhielten die Hörer bei aller stilistischen Einheitlichkeit einen Begriff von der Vielgestaltigkeit der Klassik, zumal Zaun diese Werke mit seinem ausgezeichnet durchgebildeten Orchester ihrem Wesensgehalt entsprechend interpretierte. Auch Adolf Steiner als Solist fügte sich mit gediegenem, tonschönem Cellospiel in das ausgeglichene und beschwingte Musizieren ein.

In der Philharmonie erhielt ein Abend des Städtischen Orchesters auch dadurch eine besondere Anziehungskraft, daß eine Dirigentin den Taktstock führte. Es war Marta Linz, die als regsame Geigerin und Komponistin nicht nur in Berlin bekannt ist. Das sichtbare Temperament und die spürbare Hingabe, mit der sie sich so farbenreicher und klangergiebiger Werke wie der „Scheherazade" von Rimsky-Korssakow und der „Ruralia Hungarica" von Dohnanyi annahm, verfehlte seinen Eindruck auf die aufgeschlossene Hörerschaft nicht, zumal auch das Orchester wieder eine vorzügliche Leistung bot (Geigensoli). In der jungen Maria Stader betrat eine Preisträgerin des internationalen Wettbewerbs Genf 1939 zum erstenmal das Podium der Philharmonie. In zwei der bekanntesten Arien ihres Faches („Zauberflöte": Königin der Nacht und „Ariadne auf Naxos": Zerbinetta) entfaltete sie eine natürliche Koloraturbegabung und eine bemerkenswert sichere Gesangstechnik. Mit technischer Bravour und kraftvoll-geschmeidiger Musikalität errang sich der bulgarische Pianist Sava Savoff ebenfalls solistische Lorbeeren in Liszts berühmten Es-dur-Klavierkonzert.

Es ist kennzeichnend für die musikalische Arbeit und Entwicklung der Volksoper, daß sie nicht nur auf dem Gebiet der Oper selbst ihre Ansprüche an die Hörer dauernd steigern konnte, sondern auch in den regelmäßig stattfindenden Sinfoniekonzerten. Diese Ansprüche verbinden sich mit dem verdienstvollen Einsatz für das zeitgenössische Schaffen, dessen sich Erich Orthmann und sein bewährtes Orchester mit überlegen gestaltendem Können annahmen. Es war ein kontrastreicher Abend, dessen beide Pole Hans Wedigs kantige und klangharte d-moll-Sinfonie und Hans Uldalls unterhaltsame, schlagkräftige „Hamburger Humoresken" bildeten. Die Musik von der Waterkant fand den stärksten Anklang. Paul Graeners „Turmwächterlied" ist als Zeugnis reifen und abgeklärten Könnens bekannt, und auch Max Trapps in barocker Bewegungsfreude einherrauschendes Klavierkonzert vermag dem festumrissenen Bild des Komponisten keine neuen Züge hinzuzufügen. Trapp selbst war authentischer Interpret seines Werkes.

Mit besonderem Interesse sah man der Berliner Erstaufführung des Oratoriums „Der reiche Tag" von Paul Höffer entgegen, das auf dem Fest der Deutschen Chormusik in Graz vielleicht den stärksten Erfolg der uraufgeführten Werke erringen konnte. Es schildert bald volkstümlich-lyrisch, bald in symbolischer Vertiefung den Ablauf der Tageszeiten eines Menschen. Den Text hat Höffer aus

mancherlei Dichtungen (von Goethe bis zum volkstümlichen Lied) und eigenen Worten zusammengestellt. Mag diese Textgestaltung zunächst auch problematisch erscheinen, so erhält sie doch durch die Musik ein klares und ausdrucksstarkes Profil. Höffers Musik ist ein überzeugender Beweis für das Können ihres Schöpfers, der gerade auf dem Gebiet des chorischen Oratoriums Eigenes zu sagen hat. Die Höhepunkte des Werkes liegen in den Chören, vor allem da, wo liedmäßige Elemente hervortreten, weniger in der rezitativischen Deklamatorik der Solostellen. Die Aufführung unter Karl Landgrebe mit dem ausgezeichnet geschulten Städtischen Chor und Orchester Potsdam sowie den Solisten Gunthild Weber (Sopran) und Günther Baum (Bariton) gestaltete sich zu einem verdienten, starken Erfolg für Höffer und die Mittler seines Werkes.

Die Konzerte der Musikabteilung der Preußischen Akademie der Künste erfreuen sich nach wie vor einer starken Anteilnahme von seiten des Publikums. Der letzte Kammermusikabend brachte neben sehr schwerblütigen Liedern des kürzlich verstorbenen Emil Mattiesen — der Komponist hat weit ansprechendere geschrieben! — neue Lieder von Emil Nikolaus von Reznicek, die dank ihrer gefälligen Melodik und ihrer sparsamen, aber sicher eingesetzten Klavierbegleitung einen verdienten Erfolg hatten. Joseph Maria Hauschild war der Sänger des Abends. Seine Wiedergabe war weniger durch eine gesangliche Linie als vielmehr durch betonte Deklamationsakzente gekennzeichnet. Heinz Tiessen und Max Butting, deren Namen einst politisch-programmatische Bedeutung hatten, wirkten innerhalb dieses musikalischen Rahmens keineswegs aufwühlend. Tiessens uraufgeführte „Kleine Suite für zwei Geigen" meidet jede Problematik und gibt sich als kurzweilige Spielmusik von konzertanter Bewegungsfreude, während Buttings cis-moll-Quartett in der Einförmigkeit seiner romantisierenden Chromatik keinerlei Ansatzpunkte für eine fruchtbare Entwicklung aufweist.

Kammermusik in vollendeter Wiedergabe boten Georg Kulenkampff und Siegfried Schultze, die für die Berliner Konzertgemeinde im Bach-Saal drei Violinsonaten Beethovens spielten, Werk 12 Nr. 1 und 3 und die letzte, die der Meister schrieb: G-dur, Werk 96. Der Saal war fast ebenso überfüllt wie die Singakademie, als Edwin Fischer, Georg Kulenkampff und Enrico Mainardi zugunsten des Kriegswinterhilfswerkes Beethovens B-dur-Klaviertrio, Werk 96, und Brahms' H-dur-Trio, Werk 8, mit einer vorbildlichen Einheitlichkeit und Geschlossenheit im Klang und in der geistigen Gestaltung musizierten. — Auch das Arrau-Trio fand bei seiner Gemeinde den gewohnt herzlichen Beifall mit einem Schubert-Abend, dessen Hauptwerke die Klaviertrios, Werk 99 und 100, bildeten. Das klare, männliche, Schubert fast entromantisierende Spiel Claudio Arraus und die gepflegte, anfänglich zurückhaltende Kultur der Streicher (Hermann Hubl, Violine, und Hans Münch-Holland, Cello) sind hervorzuheben. — Der Tradition werkgetreuen Musizierens im Dienste unserer großen Meister zeigte sich auch das Wendling-Quartett verbunden, das im Bechstein-Saal Reger und Schubert (spielte: Es-dur, Werk 109, und „Der Tod und das Mädchen" sowie ein Haydn-Quartett (F-dur, Werk 3).

Von den zahlreichen Solisten sei zuerst Enrico Mainardi genannt, der in Berlin heimisch gewordene italienische Meistercellist. Er bot seinen Freunden im Beethoven-Saal ein Programm ohne Konzession an jede Publikumswirksamkeit, dafür jedoch mit einer eigenen „Sonatina" von stark grüblerischer Haltung und mit Chopins selten gehörter g-moll-Sonate, Werk 65. Am Flügel war Hans-Erich Riebensahm ein ebenbürtiger Partner.

Im Meistersaal haben nach einer längeren Weihnachtspause die „Konzerte junger Künstler" wieder begonnen, deren Besuch ständig zu wachsen scheint. Junge Instrumentalsolisten spielten diesmal ausschließlich Bach. Die Cembalistin Lisedore Häge zeichnete sich vor allem in der „Chromatischen Fantasie und Fuge" aus, der Flötist Hans-Jacob Seydel gefiel durch die erfreuliche Sicherheit der Tongebung und musikalischen Gestaltung, während die Geigerin Melanie Wolff ihre bereits erprobte Orchestertechnik auch auf ihr Solospiel übertrug. Der Cellist Henk Welling endlich zeigte sein gut durchgebildetes Können erneut an der C-dur-Suite für Cello allein.

Sehr erfreulich hat sich der junge ungarische Pianist Pál Kiß entwickelt, der heute bereits zu den Meistern seines Instrumentes gehört. Sein Bach-Spiel — sämtliche „Kleinen Präludien" — war so plastisch klar und klanglich abgestuft, daß diese Aufgabe, den Möglichkeiten des modernen Klaviertones entsprechend, vorbildlich gelöst erschien. Die gleiche Kunst einer klugen und sicheren Akzentgebung, eines gemeißelten und zugleich feinnervigen Anschlages, dazu einen ausgeprägten Sinn für Form und Rhythmus zeigte der Künstler bei Mozart, dessen B-dur-Sonate KV. 333 bei aller Leichtigkeit doch bewußt den seelischen Tiefgang dieses Meisters erhielt. — Auch der zwanzigjährige Pianist Günter Weinert ist ein Talent, das Beachtung verdient, da über die sicher fundierte Technik hinaus schon die Sphäre einer bewußten künstlerischen Gestaltung erreicht wird, wenn auch die Gegensätze des Fühlens und Wollens manchmal noch allzu unvermittelt in der tonlichen Wiedergabe nebeneinanderstehen. Händel, Haydn, Brahms und Schumann bildeten das Programm.

Ursula van Diemen, die man lange nicht mehr in Berlin gehört hatte, gab einen Liederabend im Bechstein-Saal. Der Schwerpunkt ihres gesanglichen Könnens liegt heute mehr in einem auf unproblematische Gefälligkeit gestellten Vortrag, weniger im gesanglichen Ausdruck. Dementsprechend kam Schumanns Zyklus „Frauenliebe und -leben" weniger zur Geltung als die Volkslieder des zweiten Teiles. Edith Herrschel bemühte sich um die Begleitung. — Auch der Bariton Fritz Angermann verzichtete weitgehend auf Glanztöne und eine abgerundete Melodielinie, obwohl sein Programm zum guten Teil aus italienischen Opernarien bestand, die in der Welt des Belkanto heimisch sind. Trotzdem fand er bei einem überraschend dankbaren Publikum Anklang. Verdienstvoll war sein Einsatz für die zarte stimmungshafte Lyrik der Lieder von Richard Müller, die in ihrer Neigung zu volkstümlicher Schlichtheit sympathisch wirkten.

Hermann Killer.

Die Geigerin Tilly Eckardt besitzt alle Fähigkeiten, die einen glücklichen künstlerischen Aufstieg verheißen. Sie spielte mit schlackenfreiem, beseeltem Ton und vertiefte sich feinfühlig in den Geist des jeweiligen Kunstwerks. Hilde Holstein begleitete zwar zuverlässig und ausdrucksvoll, jedoch nicht immer zurückhaltend genug. Die Durchsichtigkeit und Gelöstheit der Musik von Platti und Sammartini kam in ihrem Spiel nicht voll zur Geltung.

Der junge Dirigent Wilhelm Rolf Heger, der wieder mit dem Städtischen Orchester konzertierte, fühlte sich bei der Wiedergabe der wechselvoll bewegten und farbig gestalteten Neuen slawischen Tänze von Dvorak in seinem Element. Weniger glücklich war er in der Auslegung der 7. Sinfonie von Beethoven. Hier richtete er sein Augenmerk manchmal auf Einzelheiten, anstatt der Einheitlichkeit des Stimmungsverlaufs den Vorrang zu geben. Der erste Satz entfaltete sich so nicht zur vollen dionysischen Beschwingtheit, der zweite nicht zur charakteristischen Versonnenheit.

Eine klangvolle, schmiegsame Stimme befähigt Gerda Lammers, die lyrischen wie die dramatischen Inhalte Schubertscher und Wolfscher Gesänge eindrucksstark und sinnvoll nachzugestalten. Ihre natürlichen Anlagen lassen eine weitere Steigerung ihrer Leistungen erhoffen. Rolf Knieper erwies sich als geschickter und sorgsam abwägender Begleiter.

Der Pianist Walter Schaufuß-Bonini zeigt sich in den verschiedensten Bezirken meisterlicher Klavierkunst heimisch. Nur ist sein Spiel oft von einer unsteten Erregtheit erfüllt, die sich in unvermittelten Übergängen und scharfen Akzentuierungen zu erkennen gibt. Der Ausdeutung mancher feinsinnig poetischen Klangformung, etwa in Chopins h-moll-Sonate, wird er dabei nicht immer gerecht.

Für die romantische Klang- und Empfindungswelt findet

Siegfried Schultze (Klavier) überzeugende und empfindungsstarke Töne. Man lauscht gebannt, wenn er dem Wesen des Kunstwerks bis in die feinsten Abstufungen und wechselvollsten Gegensätzlichkeiten nachspürt. Mitunter verflüchtigt sich das Spiel jedoch zu farbloser Sachlichkeit. Auch die C-dur-Fantasie und Fuge von Mozart wurde zu sehr vom Formalen her erfaßt.

Mit einer gut durchgebildeten Technik ausgerüstet, die durch einen gepflegten Anschlag und perlende Geläufigkeit gekennzeichnet wird, gelingt Alfred Lueder eine von Schwung und Energie getragene Wiedergabe klassischer und romantischer Werke. In der Gestaltung der bewegteren Sätze beweist er ein sicheres Stil- und Formgefühl. Die Deutung der lyrisch-poetischen Partien ließ noch manchen Wunsch unerfüllt.

Verdiente Anerkennung fanden einige recht begabte Nachwuchskräfte wieder in den sonntäglichen „Stunden der Musik": Der junge Baritonist Kurt Gester gewann sich mit klangdurchströmten, von warmem Empfinden erfüllten Liedvorträgen schnell die Sympathien der Hörer. Im Agnus dei von Bizet entfaltete sich seine Stimme zu edlem Schwung. Kurt Hattwig begleitete sicher und sinnvoll. Anschließend vermittelte das Breronel-Quartett starke Eindrücke mit einer reich abgetönten, von innerem Miterleben durchglühten Wiedergabe des Quartetts e-moll „Aus meinem Leben" von Smetana. — Lilli Friedemann (Violine) und Max Narath (Klavier) haben sich mit seltener Aufgeschlossenheit in den Geist und die Formwelt Regerscher Musik eingelebt. Ihr gemeinsames Spiel wie das Solospiel der Geigerin zeichnete sich durch vorbildliche Klarheit und Plastizität aus. Arno Schellenberg (Bariton), von Gustav Beck mit umsichtigem Verständnis begleitet, bewährte seine dem Darstellerischen zugewandte Vortragskunst an Liedern von Schubert und Grete von Zieritz. — Virtuoser Schwung, temperamentvolles, manchmal etwas robustes Zupacken und kontrastreiche Farbigkeit kennzeichneten das Spiel der italienischen Pianistin Pina Pitini. Die Patenschaft hatte Gerhard Hüsch (mit Udo Müller am Flügel) übernommen, der mit bekannter überlegener Gestaltungskraft Lieder von Schumann und Pfitzner sang.

Erich Schütze.

Marta Linz hatte zu ihrem Violinabend im Beethoven-Saal ihren Kreis vollzählig versammelt und fand für ihre Leistungen wärmsten Widerhall. Anerkennenswert ihr Programm, das mit allein drei großen Sonatenwerken anspruchsvollste Aufgaben stellte. Über die Bogenfertigkeit und die künstlerischen Anlagen der Spielerin ist nichts Neues zu sagen, festzustellen bleibt nur, daß ihr Streben nach einem männlich akzentuierten, leidenschaftsstarken Vortrag häufig zu gewissen Strichhärten und Überbetonungen führt. Besonders fiel dies in Mozarts B-dur-Werk auf, bei dem man sich mehr sinnlichen Zauber gewünscht hätte. Das romantische Pathos von Pfitzners op. 27 erhielt in ihrer Wiedergabe geballte Verwirklichung. Eine Schöpfung in B-dur von dem Schweizer Pianisten Walter Lang (Erstaufführung) enthüllte sich als nachstraußisches Schwungstück, dessen Schwergewicht im Klavierpart lag. Der rhythmisch geistreiche 3. Satz erschien am eigenständigsten. Raucheisen überbot sich selbst als Partner am Flügel. Ihr Überzeugendstes gab Marta Linz abschließend in kleineren Virtuosenstücken eigener Erfindung, die sie mit tonlichem Raffinement bot.

Ein siebzehnjähriger Cellist, Martin Stohl, Schüler von Prof. Schulz-Weimar, lenkte bei den jungen Künstlern die Aufmerksamkeit auf sich. Erschien seine Wiedergabe des an Händel gemahnenden D-dur-Konzertes Nr. 2 von Haydn noch unpersönlich und tonlich wenig abgewandelt, auch technisch nicht bestechend, so überraschte die Auseinandersetzung mit Regers klarer und konzentrierter d-moll-Solosuite als ganz starke gestalterische Talentprobe. Jeder Satz war geformt, der Strich hatte Saft und Farbe, Passagen gerieten sicher. Vor allem war eine geistige Haltung zu erkennen. Daß der anfängliche Eindruck schwächer war, lag wohl also an verständlicher Nervosität, zudem war die Begleitung von Rudolf Michl wenig vorteilhaft. Einen netten lyrischen Tenor noch begrenzten Ausbildungsgrades zeigte der Liedsänger Kurt Poch. Er trägt mit Empfinden vor, freilich manchmal zu herzig-liebenswürdig. Hier muß sich Erleben noch vertiefen.

Das musikalische Lebenswerk KMD. Johannes Stehmanns ist der idealen Aufgabe geweiht, breiten Volkskreisen das Erlebnis von Meisterschöpfungen der Vokalliteratur in künstlerisch gültiger Form nahezubringen. In dreieinhalb Jahrzehnten hat der Dirigent seinen Oratorienverein zu beachtlicher chorischer Leistungsfähigkeit herangebildet. Auch die Wiedergabe von Beethovens seelendramatischer Missa solemnis in der sehr gut besetzten Garnisonkirche zeugte technisch und gestalterisch von eindringlicher Werkbemühung und erreichte ihre schönste klangliche Sättigung in den feierlich ausströmenden, ruhigen und ausdrucksbreiten Partien. Die klare, intonationssichere und dynamisch expansive Führung der Frauenstimmen befriedigte besonders. Zurückhaltender eingebettet in den Klangzusammenhang war das Soloquartett, von dessen zuverlässigen Vertretern Milly Fikentscher-Willach, Dorothea Neumann-Winkler, Alfred Wilde und Karl Oskar Dittmer der Sopran am deutlichsten und stimmlich am geschmeidigsten hervortrat. Das Städtische Orchester gesellte sich spielbereit dazu. An der Orgel wirkte mit Hingabe Walter Drwenski.

Wolfgang Sachse.

* Zeitgeschichte *

Max-Fiedler-Gedenkfeier in Essen

Als Achtzigjähriger starb am 1. Dezember 1939 Max Fiedler, einer der aufrechtesten deutschen Musiker und anerkanntesten Brahms-Dirigenten. Aus Dankbarkeit und höchster Wertschätzung sah sich die Stadt Essen, deren musikalische Belange er von 1916—1933 vorbildlich geleitet hat, zu einer Jahresgedächtnisfeier verpflichtet. Ihr Programm wies Werke auf, die der sehr geliebte und jedem Essener Musikfreund unvergeßliche Dirigent mit besonderer innerer Beziehung aufgeführt hat: von Johannes Brahms die „Tragische Ouvertüre" und aus dem „Deutschen Requiem" den 5. Satz „Ihr habt nun Traurigkeit", aus dem Schaffen Bruckners das ausdrucksgeladene Adagio aus der 8. Sinfonie. Einleitend würdigte Albert Bittner, Max Fiedlers zweiter Nachfolger am Pult, den reinen Musiker und aufrechten Menschen. Die Wiedergabe der Werke — mit besonderer Freude denken wir an die wunderbare Stimmungsdichte des Brucknerschen Adagios — war schlechthin vollendet. Das

Sopransolo aus dem 5. Satz sang Frau Amalie Merz-Tunner, eine der Sängerinnen, die Max Fiedler ihrer Kultur und ihres silbrig schönen Soprans wegen besonders gern verpflichtet hatte, in ergreifender Innigkeit.

Mally Behler.

„Konzerte junger Künstler" im Schutze des Westwalls

Es ist ein besonderes Verdienst der Landeshauptstadt Karlsruhe, wenn sie trotz Krieg und trotz der unmittelbaren Nähe der französischen Grenze die für dieses Jahr vorgesehenen „Konzerte junger Künstler" des Gaues Baden in ihren Mauern zur Durchführung gelangen läßt. Die erste der projektierten vier Veranstaltungen fand am 25. Januar 1940 im Festsaal der Staatl. Hochschule für Musik Karlsruhe statt und machte das Karlsruher Konzertpublikum mit jungen aufstrebenden Talenten aus Mannheim und Heidelberg bekannt. Die stärksten Eindrücke hinterließ ohne Zweifel Karl Rodewig, ein Rehberg-Schüler, mit Klavierwerken von Debussy und Liszt. Nicht minder erfolgreich debütierte der Geiger Helmut Heller. Der junge Künstler vermittelte die Suite in g-moll für Violine allein von J. S. Bach sehr sympathisch. Das Themenmaterial erfuhr eine wohlbedachte, scharf profilierte Darstellung, obgleich die Bach-Auffassung Hellers in der Hauptsache von einer fast lyrischen Seite her diktiert erscheint. Weiterhin lernten wir den Geiger Philipp Schneider und Hans Mietsch mit Liedvorträgen von Hugo Wolf und Trunk kennen.

Das erste „Konzert junger Künstler" fand in den Kreisen der Bevölkerung der badischen Gauhauptstadt stärkstes Interesse und war somit geeignet — wie auch der Oberbürgermeister Dr. Hüssy dokumentierte —, daß das Kulturleben des Dritten Reiches durch den Krieg nirgends Einbuße erleidet.

Richard Slevogt.

Verschandelung der deutschen Sprache in Schlagertexten

Der Präsident der Reichsmusikkammer gibt bekannt:

Nach wie vor ist zu beobachten, daß auf dem Gebiet der Unterhaltungsmusik Werke veröffentlicht und dargeboten werden, deren Texte mit Wortbrocken fremder Sprachen, besonders der englischen und französischen, durchsetzt sind. Diese Unsitte, die sich schon in Friedenszeiten mit dem Gefühl für nationale Würde und kulturelle Verantwortung nicht vereinbaren läßt, muß im Kriege doppelt scharf verurteilt werden. In seinem Erlaß vom 2. September 1939 (Amtl. Mitt. 1939, S. 55) hat der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda ausdrücklich angeordnet, daß Werke, „die dem nationalen Empfinden entgegenstehen, sei es durch das Ursprungsland, den Komponisten oder ihre äußere Aufmachung, nicht mehr aufzuführen, sondern durch andere zu ersetzen sind".

Auf Grund dieses Erlasses untersage ich hiermit die Herausgabe, den Vertrieb und die Darbietung von Werken der Unterhaltungsmusik, die im Titel oder Text Entlehnungen aus fremden Sprachen aufweisen. Komponisten und ausübende Musiker, Musikverleger und Musikalienhändler, die diesem Verbot zuwiderhandeln, haben Maßnahmen auf Grund der Reichskulturkammergesetzgebung zu gewärtigen.

Tageschronik

Eine Ausstellung in den Räumen des Deutschen Ausland-Instituts, Stuttgart, zeigt, welche Bedeutung das deutsche Volkslied im Leben der deutschen Volksgruppe des ehemaligen polnischen Staates besitzt. Neben den wichtigsten Liederbüchern und Tanzsammlungen ist handschriftliches, noch unveröffentlichtes Material ausgestellt, Photokopien aus Liederheften und Tanzbüchern zeugen von der Bemühung, mündlich überlieferte Lieder zu bewahren. Ungelenke Niederschriften des „Argonner Waldes" und des Deutschlandliedes zeigen neben Veröffentlichungen der Volksgruppenführung, wie das politische Lied Eingang in diese deutschen Dörfer gefunden hat. Lichtbilder aus verschiedenen Siedlungsgebieten, Aufnahmen von Zeichnungen und Bildern der Malerin Herta Strzygowski veranschaulichen die Welt, in der das deutsche Lied im Osten lebt.

Die Hochschule für Musik und Theater, Mannheim, legt ihren mit reichem Bildmaterial ausgestatteten Jahresbericht 1938/39 vor. Ins abgelaufene Studienjahr fiel die Eröffnung des neuen Hochschulgebäudes. Die Stadt Mannheim ließ ihrer Hochschule eine großzügige Förderung angedeihen und legte damit den Grundstein zu dem Aufblühen des Instituts, das in seinen Auswirkungen, namentlich zu der reichhaltigen „Hochschulwoche", erkennbar wurde. Die Gesamtentwicklung zeigt, sowohl was Besucherzahl, öffentliche und interne Veranstaltungen als auch Zahl der Studierenden (776) betrifft, in den letzten fünf Jahren eine steile Aufwärtsentwicklung. 95 Studierende erhielten wesentliche Beihilfen aus staatlichen und städtischen Mitteln. Die Liste der Engagements-Abschlüsse von Studierenden bezeugt, daß die Mannheimer Hochschule in der Heranbildung des künstlerischen Nachwuchses von entscheidender Bedeutung geworden ist.

Die Ouvertüre zur komischen Oper „Dame Kobold" von Kurt von Wolfurt (deren Uraufführung bekanntlich Ende Februar am Staatstheater in Kassel stattfindet) wird ihre erste konzertmäßige Aufführung auf dem internationalen Musikfest in Wien im Juni dieses Jahres erleben.

„Tre canzone italiane", das neueste Orchesterwerk des jungen, hochbegabten Italieners Ennio Porrino, hat sich als ein geradezu sensationelles Erfolgsstück erwiesen. Nach der Uraufführung in Porrinos Geburtsort Cagliari auf Sardinien, wobei das Publikum stürmisch Wiederholungen erzwang, erklang das Werk schon in Rom, Turin und vielen anderen italienischen Städten sowie in den italienischen Sendern. Auch Radio Zürich hat es erworben. In Deutschland wird es seine erste Aufführung in Dortmund durch Wilhelm Sieben, in Hamburg durch Eugen Jochum und in Dresden durch Karl Böhm erleben.

Die Oper am Stadttheater Liegnitz, Intendant Richard Rückert, zeitigte in der neuen Spielzeit wieder einen großen Aufschwung, der vom Oberbürgermeister durch Vergrößerung des Chors besonders gewürdigt wurde. Das Opernensemble konnte seine stimmlichen Qualitäten in den szenisch (Inszenierung: Paul Stieber-Walter) und musikalisch (Leitung: Musikdirektor Heinrch Weidinger) wirkungsvollen Aufführungen von „Figaros Hochzeit" und „Freischütz" beweisen. Ein außergewöhnliches Ereignis war die großzügige Aufführung von „Aida" in der Neuinszenierung von Intendant Richard Rückert und unter der musikalischen Leitung von Musikdirektor Weidinger. — Als weitere Werke sind vorgesehen u. a. „Ero der Schelm" von Gotovac, „Tosca", „Wildschütz" und „Tannhäuser".

Der Bach-Chor in Hermannstadt führte am 17. Dezember 1939 unter Leitung von Prof. Fr. X. Dressel das Weihnachtsoratorium von J. S. Bach auf. Als Solisten wirkten mit: Rudolf Watzke und Hans Hoefflin. Die Aufführung wurde am 20. Dezember 1939 in Kronstadt wiederholt.

Rudolf Wagner-Régeny beendete eine Musik zu Shakespeares „Was ihr wollt".

Das Peter-Quartett wurde für die Eröffnung der deutschen Buchausstellung in Preßburg verpflichtet.

Professor Hans Chemin-Petit hat kommissarisch die Leitung des Reblingschen Gesangvereins in Magdeburg übernommen. Es sind Aufführungen von Brahms' Requiem und der f-moll-Messe von Bruckner vorgesehen.

Max Regers „Totenfeier" (Requiemsatz op. 145a), im Herbst 1914 entstanden und dem Andenken der im Kampfe Gefallenen gewidmet, jedoch vom Komponisten nicht vollendet, erschien mit einer dem heutigen Zeitempfinden angepaßten deutschen Übertragung des lateinischen Textes im Druck. Das Werk wird zum Heldengedenktag im Odeon in München unter Prof. Berberich aufgeführt werden.

GMD. Jung bereitet eine Aufführung des Requiems von Richard Wetz in Erfurt vor.

Ein Denkmal für Carl Nielsen wurde am 17. Dezember in Kopenhagen enthüllt. Es stellt den Genius der Musik auf einem springenden Pferd dar und ist von der Gattin des Komponisten, der Bildhauerin Anne Marie Nielsen, geschaffen.

In dem Silvesterkonzert des Senders Rom brachte Maestro Franco Fedeli das „Feierliche Vorspiel" von Julius Kopsch zu starker Wirkung.

Im Dezember dirigierte GMD. Herbert Albert, Stuttgart, in der Bukarester Philharmonie. Als Solist wirkte Konzertmeister Karl Freund mit.

Hans Hoefflin und Rudolf Watzke veranstalteten einen Liederabend in Hermannstadt. Das Programm umfaßte Lieder und Arien von Händel, Haydn, Beethoven, Brahms und Hugo Wolf.

Die Deutsche Volksgruppe in Litauen veranstaltete in Kowno ein Wunschkonzert, an dem die deutschen Musikvereine und Künstler regen Anteil nahmen.

In Prag fand ein Festkonzert der Nordischen Gesellschaft statt. Unter Leitung von GMD. Dr. Otto Wartisch spielte das Sudetendeutsche Philharmonische Orchester die Jupitersinfonie von Mozart und die Vierte Sinfonie, Opus 26, des dänischen Komponisten Carl Nielsen.

Mitte Januar führte Prof. Fritz Lubrich in Kattowitz die Neunte Sinfonie von Beethoven auf. Es wirkten mit: die Kattowitzer Chorvereinigung, der Meistersche Gesangverein und das verstärkte Orchester des Oberschlesischen Landestheaters.

In Radom wurde von den dortigen Volksdeutschen ein gemischter Chor gegründet, der sich vornehmlich um die Pflege des deutschen Liedes bemüht.

Wilhelm Jergers „Sinfonische Variationen über ein Choralthema" brachte Hans Knappertsbusch in einem Abonnementskonzert der Wiener Philharmoniker zur Aufführung und errang dem vielgespielten Werk einen außerordentlichen Erfolg, dem ähnliche Erfolge in Düsseldorf (Balzer) und Oldenburg (Ludwig) vorangegangen waren. — Jergers neuestes Werk, die „Salzburger Hof- und Barockmusik", scheint einen mindestens ebenbürtigen Siegeszug anzutreten: Albert Bittner brachte das Werk in Essen, Herbert von Karajan in Aachen zu begeisterter Aufnahme; die nächsten Aufführungen erlebt es unter Karajan in Berlin und unter Heidegger in Brünn.

Die „Musik für kleines Orchester" von Fritz Büchtger kam unter Maestro Discardini in Mailand zur Aufführung.

H. von Beckerath spielte in Wien an zwei Abenden die sechs Solosuiten von J. S. Bach. Der Erfolg steigerte sich zu Wiederholungen. Nach Paul Grümmers früheren Bach-Abenden ist Beckerath der erste deutsche Violincellist, welcher Bachs Meisterwerke geschlossen zum Vortrag bringt.

Eugen Suchon, die stärkste Begabung der jungen slowakischen Komponistengeneration, kam zu einem neuen großen Erfolg. Anläßlich der Einweihung der neuen slowakischen Universität in Preßburg und der Einsetzung des Ministerpräsidenten Dr. V. Tuka zum Rektor fand eine Festaufführung im Nationaltheater statt, bei der unter Leitung von Vincourek der „Psalm des Karpathenlandes" von Suchon zur Aufführung gelangte. Die Hörerschaft, unter der sich zahlreiche Vertreter fast sämtlicher europäischer Universitäten befanden, zollte dem Werk begeisterten Beifall. Auf Grund des starken Erfolges wurde eine Wiederholung der Aufführung noch in diesem Jahr in Preßburg angesetzt. Auch in Wien ist eine Aufführung vorgesehen.

Prof. Walter Niemann (Leipzig) spielte im Rahmen des 6. Meisterkonzerts im KdF.-Ring (Kammermusikabend des Kade-Quartetts) in Magdeburg aus eigenen Klavierwerken (Rokoko-, Spitzweg-Suiten) mit ungewöhnlichem Erfolg. Seine Uraufführung der kleinen Sonate („Zur Sommerszeit") op. 153 wurde mit stürmischem Beifall aufgenommen.

Prof. Walter Niemann spielte aus eigenen Klavierwerken in den Reichssendern Leipzig und Breslau.

„Die Liebe der Donna Ines", eine Oper von Walter Jentsch, wurde vom Stadttheater Wilhelmshaven zur Uraufführung angenommen.

„Die Frau ohne Schatten" von Richard Strauß hat bei der Erstaufführung am Teatro alla Scala in Mailand einen überwältigenden Erfolg davongetragen. Im Januar fand im Teatro La Fenice in Venedig die Erstaufführung der Oper „Friedenstag" in Italien unter Leitung von Maestro Vittorio Gui statt.

Des jungen deutschen Komponisten Heinz Röttger soeben erschienenes Orchesterwerk, ein „Sinfonisches Vorspiel", kam bei seiner Breslauer Uraufführung durch Philipp Wüst zu einem außergewöhnlichen Erfolg. Die nächste Aufführung des Werkes ist in Augsburg durch Martin Egelkraut vorgesehen.

Der „Frithjof", das bekannte Männerchororatorium Max Bruchs, kam unter Eugen Klein in Wattenscheid am 5. und 19. November 1939 zur Aufführung. Der Reichssender Frankfurt sandte das Männerchorwerk „Schön Ellen" von Max Bruch.

Hermann Grabner vollendete ein Männerchorwerk „Frohsinn im Handwerk" auf einen Text von E. du Vinage für Männerchor, Sopran- und Altsolo mit Orchester, das im Frühjahr 1940 erscheinen wird.

Henk Badings' „Sinfonische Variationen" kamen bei Aufführungen in Rotterdam (Ed. Flipse) und Dortmund (Wilhelm Sieben) zu starken Erfolgen. Die Berliner Erstaufführung wird noch in diesem Konzertwinter durch Karl Böhm mit den Philharmonikern stattfinden.

Wiener Musik begegnet auch im Auslande lebhaftem Interesse. So brachten der slowakische Sender Bratislava das vielgespielte „Tanzstück" von Ernst Ludwig Uray und Radio Zürich die reizvollen „Alte Wiener Tanz'" von Lothar Riedinger zur Aufführung.

Eine interessante Mozart-Erstveröffentlichung von „Acht Menuetten mit Trios für das Klavier", kleinen reizvollen Stücken aus der Salzburger Zeit um 1779/80, erfolgte durch Dr. Bernhard Paumgartner.

Ferdinand Conrad (Blockflöte, alte Barockquerflöte), Johannes Koch (Viola da Gamba und Blockflöte), Dorothea Ruzischka (Cembalo und Blockflöte, Hertha Seidl (Gitarre) und Martha Pilz (Sopran), musizierten auf einer Reise durch den Sudetengau (Reichenberg, Komotau, Teplitz-Schönau, Karlsbad, Marienbad, Eger u. a.) ein Programm „Alte Musik auf alten Instrumenten" im Rahmen des Veranstaltungsrings der Hitler-Jugend und der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude".

Das Kärntner Grenzlandkonservatorium in Klagenfurt trat mit einem Konzert führend in das dortige Musikleben. Unter Leitung von Direktor Kundigraber stellten sich u. a. August Pagelt (Geige) mit dem Beethoven-Konzert und Erich Hermann (Violoncello) mit Haydns D-dur-Konzert vor.

Ein neues Streichquartett in g-moll von Gualterio Armando wurde in Lissabon von dem Portugiesischen Streichquartett zuerst am Staatlichen Sender und dann in der Kammermusikgesellschaft zur Aufführung gebracht.

Herausgeber und Hauptschriftleiter:
Dr. habil. Herbert Gerigk, Berlin-Halensee, Joachim-Friedrich-Straße 38
Für die Anzeigen verantwortlich: Walther Ziegler, Berlin O 34
Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.
Verlag: Max Hesses Verlag, Berlin-Halensee
Druck: Buchdruckerei Frankenstein G. m. b. H., Leipzig. Printed in Germany.

Die Musik

Organ der Hauptstelle Musik beim Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP.
Amtliches Mitteilungsblatt des Musikreferats im Kulturamt der Reichsstudentenführung
Mitteilungsblatt der Berliner Konzertgemeinde
Herausgeber: Dr. phil. habil. Herbert Gerigk, Reichshauptstellenleiter

32. Jahrgang — März 1940 — Heft 6

Der musikalische Vortrag

Von Hans Hering, Düsseldorf

Die Fragen des musikalischen Vortrags können heute nicht mehr ausschließlich vom stilistischen oder ästhetischen Ausgang begründet und beantwortet werden, um so weniger, als sie eine der sichtbarsten Stellen im Lebenskreis unserer Musikpflege einnehmen. Der gewagte und künstlerisch durch nichts gerechtfertigte Fehlschluß, daß der musikalische Vortrag etwas in sich selbst Abgeschlossenes, ein seinen Wert und Sinn selbst Bestimmendes sei, konnte eine solche Tragweite nur deshalb einnehmen, weil man ihm Freiheiten zugestand, wo sein Anlaß Pflichten verlangte. Die Bedeutung der „Interpretation" war in den Mittelpunkt der Bewertung gerückt, weil die Fragen der „Auffassung" und der „Persönlichkeit des Gestalters" wichtiger erschienen als das Werk selbst und seine Auswirkung im Hörer. Demgegenüber muß mit grundsätzlicher Eindeutigkeit gerade darauf verwiesen werden, daß der musikalische Vortrag kein Mittelpunkt, sondern nur ein Mittel ist. Seine Bedingungen ruhen nur stofflich in ihm selbst, inhaltlich dagegen ist er das unlösliche Mittelglied einer Kette. In seiner tiefsten Bedeutung ist er ein Empfangen und Geben, er schließt Recht und Pflicht in einem Inhalt zusammen. Der Akt der Werkübermittlung verzichtet sicherlich nicht auf die Persönlichkeit, aber sie darf nicht Selbstzweck sein, soll nicht die künstlerische und moralische Rechtfertigung und Aufgabestellung vergessen werden.

Nicht zum Zwecke der Bestätigung des Vorgefundenen, sondern um das Wesentliche des musikalischen Vortrags im Verhältnis zum Werk zu zeigen, sei zunächst der Anteil bestimmt, den die Persönlichkeit für den Akt der Klangwerdung im Laufe der Zeiten eingenommen hat. — Die Entscheidung zwischen kollektivistischem und individualistischem Gestaltungswillen und Musizierbewußtsein konnte erst fallen, als ein umfassendes Lebensgesetz die hemmenden Schranken einer allzu engen Überlieferung sprengte. Dieser Umbruch vollzog sich in der für die vorliegenden Fragen grundsätzlichen Bedeutung erst an der Schwelle des 19. Jahrhunderts. Die Entwicklung des musikalischen Mittlertums eigener Prägung beginnt im Grunde genommen erst mit Beethoven; denn mit seinem schöpferischen und nachschöpferischen Vermächtnis erfolgt der Einbruch in die lastende Enge einer mehr gesellschaftlich als künstlerisch bestimmten Lebensform. An dieser Beschränkung war noch Mozart zerbrochen, dessen Bedeutung ja erst dann voll ermessen werden kann, wenn man vom Hintergrund seines künstlerischen Ringens zugleich seine menschliche und nationale Sehnsucht nach Freiheit im eigenen Lebenskreis sich abheben sieht. Die gleiche Enge meinte wohl auch Wagner, als er etwa im Bildnis Haydns zunächst den „fürstlichen Bedienten" sah, der „für die Unterhaltungen seines glanzliebenden Herrn als Musiker zu sorgen hatte". Es ist im Grunde genommen wenig Unterschied, ob wir Mozarts Entsetzen über seine Erniedrigung vernehmen: „Ich wußte nicht, daß ich Kammerdiener wäre, und das brach mir den Hals", oder ob wir einen der letzten Ästheten der „Aufklärung", Wieland, in der Anschauung befangen sehen: „Die Musik hört auf, Musik zu sein, sowie sie aufhört, Vergnügen zu bereiten." Hiergegen führt Beethoven seinen Kampf, in dem er keine Zugeständnisse kennt. Es ist sehr bedauerlich, daß die flüchtige Berichterstattung gerade in der Bezeichnung dieses Ringens gar zu oft die so unlösliche Einheit seiner künstlerischen Persönlichkeit aufhebt, wenn sie so gern als Zeichen seiner unwirschen Launenhaftigkeit anekdotisch in den Vordergrund stellt, was doch nur als der sichtbare und seine Zeit überraschende Ausdruck einer grundsätzlich neuen Geisteshaltung begründet werden kann. Zwei Bilder aus den Erinnerungen seiner Zeit genügen, um gerade das neue Musizierbewußtsein des Meisters zu erweisen; gerade das Unverständnis der da-

maligen Zeit muß uns dann besonders aufschlußreich erscheinen. So berichtet z. B. J. von Seyfried über den Dirigenten Beethoven:

„Im Dirigieren dürfte unser Meister keineswegs als Muster aufgestellt werden, und das Orchester mußte wohl achthaben, um sich nicht von seinem Mentor irreleiten zu lassen; denn er hatte nur Sinn für seine Tondichtungen und war unablässig bemüht, durch die mannigfaltigsten Gestikulationen den identifierten Ausdruck zu bezeichnen. So schlug er oft bei einer starken Stelle nieder, sollte es auch im schlechten Taktteil sein. Das Diminuendo pflegte er dadurch zu markieren, daß er immer kleiner wurde und beim pp sozusagen unter das Taktierpult schlüpfte. Sowie die Tonmassen anschwellten, wuchs auch er wie aus der Versenkung empor, und mit dem Eintritt der ganzen Instrumentalkraft wurde er, auf den Zehenspitzen sich erhebend, fast riesengroß und schien, mit beiden Armen wellenförmig rudernd, zu den Wolken hinaufschweben zu wollen. Alles war in regsamster Tätigkeit, kein organischer Teil müßig und der ganze Mensch einem Perpetuum mobile vergleichbar."

Mit dieser unbändigen Dynamik stimmt auch durchaus die eigentümliche Anlage des Beethovenschen Klavierspiels überein, das Czerny in Gegensatz stellt zu der Glätte des Mozart-Schülers Hummel:

„Hummels Anhänger werfen dem Beethoven vor, daß er das Fortepiano malträtiere, daß ihm alle Reinheit und Deutlichkeit mangele, daß er durch den Gebrauch des Pedals nur konfusen Lärm hervorbringe und daß seine Kompositionen gesucht, unnatürlich, melodielos und überdem unregelmäßig seien. Dagegen behaupteten die Beethovenisten, Hummel ermangle aller echten Phantasie, sein Spiel sei monoton wie ein Leierkasten, die Haltung seiner Finger sei kreuzspinnenartig und seine Kompositionen seien bloße Bearbeitungen Mozartscher und Haydnscher Motive."

Eine bisher nicht ausgewertete Briefstelle des Beethovenschen Nachlasses deutet überdies diesen neuen Gestaltungswillen gerade auch für den Bereich der Werkübermittlung besonders anschaulich. In einem Brief an den Verleger Schott (1826) heißt es:

„Die Metronomisierung folgt nächstens: warten Sie ja darauf. In unserem Jahrhundert ist dergleichen sicher nötig. Wir können beinahe keine tempi ordinari mehr haben, indem man sich nach den Ideen des freien Genius richten muß."

Diese Ablehnung der „tempi ordinari" für die Werkgestaltung könnte man geradezu als die Kernstelle für die Begründung aller neueren agogischen Vortragsgesetze bezeichnen. An die Stelle des Gleichmaßes des bloßen Tonspiels trat nun der Grundsatz der Darstellung, wenn man darunter all jene Kräfte erfassen will, die den besonderen, sprechenden Charakter dieses neuen Werkwillens ausmachen. Diese neue Art, ein Werk darzustellen, fordert ungleich mehr als den bloßen Spieltrieb, den die frühere Zeit voraussetzte. Der neue Mittler kann seine Aufgaben nicht mehr mit den Gewohnheiten des 18. Jahrhunderts lösen, die Beethoven selbst einmal als „Mechanik" und „Affektation" verwarf. Die Wiedergabe darf jetzt nicht mehr bloß äußerlich dem Tongehalt nach sein, sie verlangt das Bekenntnis, das innere Erfülltsein, kurz: die P e r s ö n l i c h k e i t. Hier liegt die eigentliche Geburtsstunde des Individualismus in der Werkgestaltung. Das innere Erlebnis allein konnte den neuen Gehalt auch in der Werkwiedergabe übermitteln, jenes Erlebnis, dem der Gehalt des Werkes nun zum nachschöpferischen Bewußtsein erhoben werden mußte. Der inneren Werkgröße hatte nun die Haltung der Werktreue bei der Wiedergabe zu entsprechen. Damit war endgültig mit jener „affekt"bedingten Verzierungslehre gebrochen, die bis dahin über Wert und Unwert der darstellenden Leistung entschieden hatte. Jeder improvisatorische Zusatz war nun ausgeschaltet.

So wenig das Einmalige und Neue sofort verstanden werden konnte, so wenig konnte es schulebildend wirken. Darum blieb in einer tragischen Verkettung der Umstände die eigentliche Nachfolge Beethovens zunächst unterbrochen. Die glatte Verbindlichkeit in den Aufführungen Mendelssohns überschattete das wahre Erbe Beethovens, aber das deutsche Vermächtnis durchbrach schon bald diese dünne Decke: es steht mit riesengroßen Lettern auf dem Panier Richard Wagners. Und es ist wohl kaum Zweifel, daß er sich dieses Erbes gerade im Kampf gegen Mendelssohn bewußt wird. In Wagner haben wir jedenfalls auch im Bereich der klingenden Musik ganz besonders den wahren Wiedererwecker Beethovenschen Geistes zu grüßen. Denn in ihm lebt vorbildhaft und mit bewußtem Einsatz das Erbe, als dessen berufenster Vertreter er in seinem Zeitalter zu betrachten ist. In seiner Schrift „Über das Dirigieren" steht der Kernsatz: „Nur die richtige Erfassung des Melos gibt auch das richtige Zeitmaß an: beide sind unzertrennlich." Die Vorschriften der Wiedergabe liegen also niemals in den zu allgemeingültigen Formeln der Zeitmaßangabe beschlossen, sondern die Klanggestalt kann einzig und allein nur dem Werk selbst entnommen werden. Insofern sind jene „tempi ordinari" nur die „aus der Barbarei herrührenden Bezeichnungen des Zeitmaßes", wie Beethoven schon gesagt hatte.

Man sieht nun Wagner deutlich diese Gedanken fortspinnen, wenn er z. B. zunächst schon äußerlich an die Stelle des „zöpfischen" Kapellmeisters den „Dirigenten" gesetzt haben will. Ihm zeigt er nun das Mittel, dessen gerade die Wiedergabe Beethovenscher Musik bedarf: Wagner nennt es die „Modifikation" des Tempos, d. h. die Gliederung,

die gemäß der inneren Bewegung eines zwar einheitlich überschriebenen Satzes Dehnung und Beschleunigung da einsetzt, wo das sich gleichbleibende Tempo dem Werk jede lebensvolle Wirkung versagen müßte. Schon die zu höchstem Ausdruck durchgeführte Gegensätzlichkeit der neuen Thematik verlangt geradezu diese „Modifikation", wieviel mehr mußte gerade Wagner diese Forderung der Beethoven-Pflege gegenüber erheben, dessen sinfonisches Gesamtwerk für ihn ja letzten Endes nur aus dem Geiste des Dramas begreifbar war. Auch unter den Solisten weist das 19. Jahrhundert einen Vertreter von weitesttragender Bedeutung auf, Franz Liszt. Wenn gesagt wurde, daß das 19. Jahrhundert die nachschöpferische Persönlichkeit geboren hat, dann gibt es für diese Künstlerschaft wohl keine idealere Verkörperung als Franz Liszt. Den tiefen moralischen Hintergrund seines Kunstwollens erkennt man besonders an seinem Gegenspieler Nicolo Paganini. Im wenig bekannten Nekrolog auf ihn hebt Liszt wohl dessen Einmaligkeit neidlos hervor, aber nur um damit seine große Schuld zu entlasten: „Paganinis Gott ist nie ein anderer gewesen als sein eigenes düster trauriges Ich!" Gegen diese aller Nachahmung verschlossene Virtuosität um ihrer selbst willen stellt nun Liszt die entgegengesetzte Forderung an den Künstler, „die Kunst nicht als bequemes Mittel für eigennützige Zwecke und unfruchtbare Berühmtheit aufzufassen, sondern als heilige Macht, welche die Menschen umfaßt. ... Möge der Künstler froh und freudig auf eine egoistische Rolle verzichten, die hoffentlich in Paganini ihren letzten glanzvollen Vertreter besessen hat, möge er sein Ziel in und nicht außer sich setzen und ihm Virtuosität Mittel, nie Zweck sein." Indem Liszt der Verwirklichung dieses Ideals lebte, gab er seiner Zeit und zugleich der Nachwelt jenes edelste Beispiel und Vorbild dessen, was wir die nachschöpferische Persönlichkeit zu nennen berechtigt sind, ja man geht wohl nicht zu weit in der Annahme, daß im Bewußtsein Liszts das Mittlertum schlechthin der Kerngedanke seines Handelns war, der selbst seine schöpferische Bedeutung überragte.

Schon in Wagners Behandlung der musikalischen Vortragsfragen wird der Schillersche Gegensatz einer naiven und sentimentalen Kunsthaltung auf unser Thema bezogen. Nach welcher dieser Richtungen wir Liszt aus innerem Zwang verpflichtet sehen müssen, ist nicht schwer zu erraten: „Der wäre kein Künstler, der mit verständnisloser Treue bloß den ihm vorliegenden Konturen folgte, ohne diese auch mit dem aus der Auffassung der Leidenschaften oder Gefühle geschöpften Leben zu durchdringen." Seine für uns besondere Tragweite erhält dieser Satz aber durch die Stelle, an der er aufklingt, nämlich in dem Aufsatz über Clara Schumann. Sie ist die dritte der großen Erscheinungen aus dem solistischen Lager des vorigen Jahrhunderts. Der Gegensatz dieser so unendlich reichen und tapferen Frau zu Liszt wird uns aber über die persönlichen Spannungen hinaus erst klar, wenn wir ihre gegenseitigen künstlerischen Urteile miteinander vergleichen. Wir empfinden dann deutlich mit Clara Schumann ihre Unruhe, wenn sie selbst 1876 noch von dem Eindruck aus Liszts Spiel gesteht: „Schade, daß einem dabei so wenig ruhiger Genuß beschieden ist, es ist doch immer eine dämonische Gestalt, die einen mit fortreißt." Und selbst in den Kranz auf Liszts Grab muß sie im Gedenken ihres Tagebuches noch den Vorwurf mit einflechten: „Ein eminenter Klaviervirtuose war er, aber ein gefährliches Vorbild als solcher für die Jugend!" Bei Liszt hingegen finden wir diese Spannung viel zurückhaltender ausgedrückt, aber gerade diese Sachlichkeit zeigt den Unterschied der Auffassungen desto deutlicher: „So sehr ist sie von Andacht beherrscht, daß das beweglichere menschliche Element vor dieser objektiven Interpretation der Kunst fast gänzlich zurücktritt. Dagegen wird niemand ihr den Vorrang in der ergreifenden Wahrheit abgewinnen." In diesen beiden Urteilen zeigt sich die ganze Reihe der Werte, die die Einstellung der Persönlichkeit im Problem des Mittlertums einnimmt; sie reicht vom Objektiven im Verhalten des Mittlers bis zum „Dämonischen" oder wenn wir die fast aus der Abwehr gewählte Ausdrucksüberspitzung des „Dämonischen" zum Subjektiven herabmindern, haben wir jenes grundsätzliche Verhältnis, das bis in die heutige Zeit nichts von seiner Bedeutung eingebüßt hat und diese Bedeutung wohl auch in Zukunft behalten wird.

In der Gegenüberstellung objektiv-subjektiv lassen sich wohl dank der sich hieraus ergebenden Wandlungsfähigkeit alle anderen unterscheidbaren Gestaltungsarten vereinigen. Sowohl Schillers Begriffsfassung naiv-sentimental wie Nietzsches Formel apollinisch-dionysisch können dieser Reihe gleichgesetzt werden. Man kann der objektiven Seite Namen wie Mozart, Clara Schumann, Brahms und Hans von Bülow einsetzen und auf der subjektiven aus der Nachfolge Beethovens etwa Wagner, Liszt, Nikisch und aus unserer Zeit vielleicht Furtwängler. Erlebnis und Bekenntnis stehen sich hier gegenüber, verlangen Anspruch und Dienst und werden erfüllt durch gleiche Hingabe und Verehrung. In ihnen beiden ist das Erbe beschlossen, mit dem wir uns auseinanderzusetzen haben.

Mag diese Entscheidung im Entschluß des einzelnen erfolgen, so ist damit doch erst eine Voraussetzung für den künstlerischen Standpunkt in sich selbst erfüllt. Dieser durch Art und Bildung bedingte Entschluß des Künstlers muß sich vielmehr einordnen in die darüberstehende Erkenntnis, gerade unsere kulturellen Probleme — und die Fragen des musi-

kalischen Vortrags gehören als die sichtbarste Stelle unseres öffentlichen Musiklebens ganz besonders dazu — aus den Grundwerten unserer völkischen Verwurzelung und der immer sichtbarer werdenden Gemeinschaftsformen reifen zu lassen. Man hat gesagt, jede Zeit besäße ihr eigenes Interpretationsideal. Schon die aus den obigen Gegenüberstellungen sich ergebende Fragwürdigkeit dieser Behauptung enthebt uns heute erst recht einer Untersuchung ihrer Gültigkeit für unser Wollen. Müßte ja auch jede Antwort notwendig gleich wieder zu jener ausschließlichen Betonung des Mittlertums zurückführen, von der wir gerade frei werden wollen. Nein, es gibt für uns heute nur ein einziges Ideal, und das ist die unbedingte Autorität des Kunstwerkes, nur sie ist und bleibt für immer unantastbar. Das hat niemand klarer ausgesprochen als Hans Pfitzner, als er bei der Begründung seiner Kölner „Freischütz"-Inszenierung 1914 forderte: „Bei der Wiedergabe eines solchen Meisterwerkes müßte gelten, was beim Schwören vor Gericht gilt, daß man nichts wegläßt und nichts hinzufügt." Jede Mißachtung dieses Gesetzes führt mit der Scheinwahrheit einer sogenannten „ideologischen" Begründung zwangsläufig zur Verletzung der formalen und geistigen Kräfte des Kunstwerkes, wenn nicht überhaupt zu einem verwerflichen Abrutschen in den Materialismus, der ja meist der letzte Rettungsanker aller entgleisten „Ideologien" ist. Jenen Materialismus, der schon sowieso für keinen Künstler eine größere Gefahr bedeutet als gerade für den Mittler. Wer wollte ihm deshalb wehren, wenn er seine künstlerische Verantwortung durch Ausschaltung bloßen Virtuosentums in einem geistigen Bezirk sucht, sei dieser nun subjektiv oder objektiv im Ziel? Man kann keinem der beiden Standpunkte den Vorzug geben, das verbieten die Ehrfurcht vor den Leistungen in beiden Lagern genau so streng wie die Gefahr, durch eine ausschließliche Wertung wieder die Mechanisierung des Mittlertums zu befürworten.

Es geht in unserer heutigen Besinnung wieder vielmehr um Grundsätzliches. Der Mittler hat die doppelte Aufgabe des Empfangens und Gebens; also kann die Art seiner Aufnahmebereitschaft gegenüber dem Kunstwerk nicht allein den Ausschlag geben; vielmehr ist die Gültigkeit des Mittlers erst aus seinem gleichzeitigen Verhältnis zu beiden Seiten seines Auftrages, zu Werk und Hörer, bestimmbar. Hier erst formt sich sein Wert, denn erst hier entscheidet sich der Grad seiner Auswirkung. Das bedeutet für die äußeren Formen seines Auftretens zweifellos einen Verlust, ergibt doch das auch heute noch gültige Bild der Gewohnheiten, vom Plakat bis zum Nachbericht, eine Überschätzung des „Interpreten", die um so verhängnisvoller für den größten Teil der Hörerschaft sich auswirken muß, je weniger diese Schätzung vom eigenen Urteil als vielmehr von der Verführung durch äußere Begleiterscheinungen wie Reklame u. dgl. abhängt. Sicherlich gibt es Ausnahmen, wo die besondere Leistung auch ihr besonderes Echo findet und finden muß. Aber das Seltene dieser Leistungen liegt ja dann darin, daß gewissermaßen Schöpfung und Nachschöpfung ineinander aufgehen, daß beide gleichsam ein Geist und ein Wille scheinen. In allen anderen Fällen — besonders die Systemzeit bot Beispiele in grauenerregender Fülle, wo die Musik selbst nur noch als Anlaß zur Sensation mißbraucht wurde — wird eine größere Bescheidenheit des Mittlers und seiner Bewertung im allgemeinen Urteil gefordert werden müssen. Gerade im Musikleben sollte man doch auf das überhebliche Gebaren in der äußeren Form verzichten können; die Widerwärtigkeit solcher Fehlwerbung richtet sich selbst, zieht zugleich den Kreis der Musik in den Alltag, statt sie daraus zu lösen.

Diese Besinnung des Mittlers auf seine eigentlichen Aufgaben ist gerade heute doppelt notwendig, nachdem sich im Anschluß an die soziologischen Wandlungen unserer Zeit ein wesentlicher Teil in unserem Zusammenhang Werk-Mittler-Hörer durchgreifend neu zu formen im Begriff steht: der Hörer. In ihm faßte man früher die genau umreißbare Gesellschaftsgruppe der Teilnehmer unseres öffentlichen Musiklebens zusammen, es war das „Publikum", das ja für unsere Vorstellungen ganz bestimmte Voraussetzungen bot. Dieser früher umgrenzte Begriff „Publikum" weitet sich zu der neuen Lebensform unserer Gemeinschaft. Mit dieser Zielstellung erwächst aber dem Mittler zugleich seine umfassendere Aufgabe: er steht nicht mehr einem ausschließlich durch Bildung und Gewohnheit aufgeschlossenen Publikum über, daß sich dafür interessiert, wie er das Werk „anpackt", sondern er ist nun der Sachwalter der Musik schlechthin in dieser neuen Gemeinschaft. So fällt der falsche Ehrgeiz einer Originalitätssucht, jene billige modische Parallele zum Liberalismus, für ihn endgültig fort. Nicht Versunkenheit in sich selbst, sondern Bereitschaft zur Mitteilsamkeit seines Besitzes ist für den Künstler die Begründung seiner Verpflichtung. Nicht die Hingabe an das Werk oder an den Hörer zu trennen, sondern beider Verlangen im Einklang zusammenstimmen zu lassen, ist sein Ziel.

Wenn immer wieder festgestellt wird, daß sich die Kunst dem Volke entfremdet habe, so müssen wir auch dem Mittler einen Teil dieser Schuld beimessen; diese Anklage richtet sich gegen den sogenannten Virtuosen genau so nachdrücklich wie gegen den sogenannten Interpreten, denn beide schalten in den ursächlichen Zusammenhang eine trennende Wand ein, die auf die Dauer eine harmonische Ringbildung oft genug unmöglich machte. Wo immer aber auch eine Entlastung von dieser

Schuld gesucht wird, wie man sich auch bemüht, dem Lebensraum der deutschen Musik wieder jene Weite zu geben, die der Kraft ihres Vermächtnisses entspricht: jeder Weg wird zunächst zurückführen müssen zu jener grundlegenden Besinnung auf die beiden Elemente, die jedem mittlerischen Schaffen Sinn und Richtung geben, auf das Werk und auf den Hörer. Die unbedingte Autorität des Werkes und der Form, die ihm der Schöpfer gegeben, und die wirkhafte Erfüllung dieses Besitzes im Hörer anderseits, das sind die Bedingungen, aus deren unlöslicher Verknüpfung das Gesetz unseres Tuns erwächst. In der Einordnung in diese beiden Gegebenheiten, nicht in ihrer Überwindung erweist der Mittler seine wahre Persönlichkeit.

Unsere großen Tonmeister als Sänger des Vaterlandes

II. Weber, Loewe, Wagner, Brahms, Reger

Von Alfred Weidemann, Berlin

Carl Maria von Weber ist es, der, unter den Großen der Musik, uns neben Haydns herrlichem Liede die volkstümlichsten vaterländischen Musikschöpfungen schenkte. Von der gewaltigen nationalen Welle, die die deutschen Gaue vor den Befreiungskriegen durchrauschte, wurde Weber, der als Künstler den politischen Ereignissen stets nur geringe Beachtung geschenkt hatte, zunächst wenig berührt. Als er aber 1812 zum ersten Male in Berlin weilte, kam er nicht nur mit künstlerischen, sondern auch mit national gesinnten Kreisen in Fühlung. Hier schrieb er sein erstes vaterländisches Lied, den kraftvollen, knappen „Kriegseid", einen Männerchor unisono mit Bläsern: „Wir stehn vor Gott, der Meineids Frevel rächt". Unter seiner Leitung wurde das Lied erstmals in der Kaserne am Oranienburger Tore gesungen; Weber machte darüber eine entsprechende Eintragung in seinem Tagebuch. Das kernige Lied könnte bei Eidesfeiern der Nation heute von großer Wirkung sein. Dabei ist dieses vaterländische Gesangsstück bis jetzt noch ungedruckt! Seine Originalhandschrift befindet sich in der Staatsbibliothek zu Berlin.

Auch im Befreiungsjahr blieb Weber in Prag (er war hier von 1813—1817 als Leiter der Oper tätig) der großen vaterländischen Bewegung gegenüber noch ziemlich gleichgültig. Als der Meister aber ein Jahr später, im Herbst 1814, die Freunde in Berlin wiederum aufsuchte, wurde auch er von der hier herrschenden patriotischen Begeisterung, von dem allgemeinen Siegesjubel der ganzen Bevölkerung, die die Befreiung aus den Ketten des Korsen feierte, mitgerissen. Seit diesen Tagen fühlte er sich erst so recht als Deutscher.

Von tiefen Eindrücken beseelt trat Weber nach einigen Wochen die Rückfahrt an, um auf Einladung des Herzogs August von Gotha, eines eigenartigen Musikschwärmers, auf dessen einsam gelegenen, waldumrauschten Schlosse Gräfentonna einige Tage zu verweilen. Die romantische Lage des alten Schlosses regte seine Phantasie außerordentlich an. In einem Briefe an seine spätere Gattin schreibt er von hier: „Das uralte Schloß, in dem ich hause und in dessen schauerlichen Gemächern beim Klappern alter Fenster und Türen ich diese Zeilen schreibe, umfaßt mich recht wohltätig mit seiner Stille. — Den 13. komponierte ich zwei neue Lieder." Diese beiden Lieder waren „Lützows wilde Jagd" und das „Schwertlied" aus Körners „Leier und Schwert". Bald darauf, in Altenburg und in Prag, entstanden die weiteren, ebenfalls für Männerchor geschriebenen Gesänge aus dem Zyklus des Freiheitskämpfers und -dichters Körner. All diese in ihrer volkstümlichen Haltung, in ihrer melodischen und rhythmischen Kraft ungemein wirkungsvollen, eindringlichen Lieder gehören zu Webers Meisterschöpfungen; die so neuartigen, feurigen Vaterlandslieder entflammten denn auch die Herzen des deutschen Volkes, zumal der Jugend. Dies gilt besonders für die beiden ersten, „Lützows wilde Jagd" und das „Schwertlied". Es gibt nicht viele Soldatenlieder wie das prächtige, ungestüm dahinbrausende Lied der Lützower Jäger mit seiner fanfarenartigen Melodik. (Bei dieser Gelegenheit sei gesagt, daß der Schlußton der Melodiestimme des in B-dur stehenden Liedes auch in der Wiederholung des Kehrreims d, also die Terz, ist und nicht, wie fast stets gesungen, b!)

Die vier weiteren Stücke dieses Liederzyklus, die Weber als Männerchöre komponierte und die, wie schon gesagt ist, in Altenburg und Prag geschrieben wurden, sind „Männer und Buben", „Schlacht, du brichst an", „Reiterlied" und das erhabene „Gebet vor der Schlacht" (Hör' uns, Allmächtiger!). Auch bei ihnen freuen wir uns wirksamer, ausdrucksstarker Musik, obwohl sie an die beiden ersten genialen Stücke nicht heranreichen. Aus späterer Zeit haben wir von dem Meister dann nochmals drei patriotische Chöre für Männergesang: das „Freiheitslied", ein zweites „Reiterlied" und das verwegene „Husarenlied". All diese Lieder Webers waren, was nicht zu vergessen ist, damals auch ein fruchtbarer Auftrieb für das Männerchorwesen. Mögen die Männerchöre von heute sich ihrer in unserer eisernen Zeit er-

innern. Sie würden sicher erneut und besonders von der Jugend mit Begeisterung aufgenommen werden. Die übrigen vier Lieder aus „Leier und Schwert" schrieb Weber für eine Singstimme mit Klavier. Unter ihnen scheint uns besonders wertvoll das durch seine dramatische Haltung fesselnde „Gebet während der Schlacht", über das der Komponist 1815 einen interessanten Brief an den schon erwähnten Musikschriftsteller Rochlitz schrieb, in dem er sagt: „... nur wünschte ich, daß Sie in dem ‚Gebet' nicht etwa ein Schlachten-Gemälde sehen sollten; nein, das Malen liebe ich nicht, aber die wogende Empfindung in der Seele des Betenden während der Schlacht — die wollte ich schildern." Weiterhin ergreift uns unter diesen Sololiedern das wehmütige „Die Wunde brennt, die bleichen Lippen beben". Die Freiheitsgesänge Webers waren es, die seinen Namen zum ersten Male weithin bekanntmachten.

Die Mitteilung vom Siege bei Belle-Alliance 1815 erhielt der Meister in München, wo er im Kreise alter Freunde der großen Siegesfeier beiwohnte. Sofort faßte er den Plan, durch eine besonders geartete Musikschöpfung den Sieg über den Feind zu verherrlichen. Er machte sich alsbald ans Werk, und es entstand die Kantate „Kampf und Sieg" für vier Solostimmen, Chor und Orchester. „Zur Feier der Vernichtung des Feindes 1815 bei Belle-Alliance" heißt es auf dem Titel des Werkes, mit dem der Komponist, wie er auch in Briefen erklärt, etwas „Dauerndes, Bedeutendes, aus dem Geist der Zeit ursprünglich Hervorgegangenes" zu geben beabsichtigte, und sicher hat Weber hier eine fesselnde, von glühender Vaterlandsliebe erfüllte heldische Komposition geschaffen, wie es in dieser Art kaum eine zweite geben dürfte. Bemerkenswert ist, daß Weber bei der Schilderung der Schlacht absichtlich keine Tonmalerei bringt, wie es doch nahegelegen hätte, sondern echt musikalisch die einzelnen Heeresteile der — damals! — verbündeten Deutschen und Engländer wie auch der feindlichen Franzosen durch ihre bekannten nationalen Lieder charakterisiert. Auch preußische Signale, ferner ein österreichischer Grenadiermarsch und schließlich des Meisters eigenes Lied von den Lützower Jägern klingen herein. Ein choralartiger Dankchor der Völker und eine Fuge bilden den machtvollen Ausklang des eindrucksvollen Werkes, dem man wohl wieder einmal eine Aufführung wünschen möchte, aber das in ihm mehrfach erklingende „God save the King" macht diesen Wunsch natürlich wohl unmöglich.

Für wie wertvoll Weber seine nationale Kantate hielt, zeigt uns, daß er einige Monate nach ihrem Entstehen einen ausführlichen Aufsatz über sie niederschrieb, der uns von seinem künstlerischen Wollen in diesem Werke genaue Kunde gibt und der sowohl für den Komponisten wie für den Schriftsteller Weber sehr aufschlußreich ist. Der Meister sagt hier u. a., daß es in seiner Kantate einer mehr als gewöhnlichen Annäherung an das Dramatische bedurfte, und er weist darauf hin, daß alle ausgeführten Gesangsstücke, wie sie sich in anderen Kantaten finden, z. B. Arien, absichtlich vermieden wurden, um das schnelle dramatische Fortschreiten der Handlung nicht aufzuhalten; Rezitative und Ariosi sind dafür eingetreten — eine musikstilistisch interessante Tatsache. Auch daß er kleinliche tonmalerische „Hilfs- und Knallmittel" mit Bedacht verschmähte, erwähnt er besonders. Leider enthält der von einem dichtenden Schauspieler verfaßte Text große Schwächen, die der Meister bereits selber erkannte. Sein Sohn Max Maria sagt in dem Buche treffend über seinen Vater, daß man sich bei der Lektüre dieses Textes den damaligen Schwung der Geister vergegenwärtigen müsse, um es begreiflich zu finden, wie er den Meister zu seiner kraftvollen, feurigen Musik begeistern konnte. Als man die Kantate 1870 wieder einmal aufführte, hatte man den Text dem damaligen Krieg entsprechend etwas geändert, doch nur wenig verbessert. Möge zu gelegener Zeit ein dichterisch und musikalisch Begabter dem schönen, mit so großem Enthusiasmus geschaffenen Werke ein neues Textgewand schaffen. (Warum haben echte Dichter so selten Lust, für Musik zu schreiben?) Bereits im Dezember des Siegesjahres fand die erste Aufführung der Kantate in Prag statt, wo sie mit großer Begeisterung aufgenommen wurde. Nach dem Konzert trat der General Nostitz, der in der Schlacht bei Leipzig mit seinen Kürassieren so viel zu der glücklichen Entscheidung beigetragen hatte, zu dem Komponisten und spendete seinem Werke hohes Lob. Auch die Berliner Erstaufführung im Sommer 1816 brachte großen Erfolg. Die Kritik nannte das Werk „genial, reich an Phantasie, groß und kühn".

Nächst Weber verdient zeitlich hier ein etwas kleinerer Meister Erwähnung, jedoch „ein nicht hoch genug zu verehrender deutscher Meister, echt und wahr", wie Wagner ihn einmal nannte: unser Balladenschöpfer Carl Loewe. Er gab uns unter seinen vielen Balladen und Liedern, von denen so manche geschichtliche deutsche Stoffe behandeln, eines, dessen Melodie sich weitester Verbreitung erfreut, besonders seit sie zum Trio eines viel gespielten Marsches wurde: den prächtigen „Fridericus Rex", ein wohlgelungenes Stück echter Volkskunst und vaterländischer Gesinnung. Die Melodie dieses Liedes ist dank ihrer so urwüchsigen, fest umrissenen Gestalt nicht weniger ins Volk gedrungen wie die Klänge von Beethovens Yorckschem Marsch. Aber auch noch zwei weitere balladenartige Lieder Loewes könnten hier neben dem soeben genannten als volkstümliche Gesangsstücke vaterländischen Inhalts genannt werden, der „Prinz Eugen", der so köstlich und anschaulich die Entstehung des schönen alten Reiter-

liedes malt, und der liebenswürdige, von taufrischer Morgenstimmung erfüllte „Heinrich der Vogler", in dem ein bedeutsamer Augenblick deutscher Geschichte in knappster Form poetische und musikalische Gestalt gewinnt.

Daß der Schöpfer des deutschen Musikdramas, der Wiedererwecker des germanischen Mythos und der deutschen Volkssage, Richard Wagner, die großen Ereignisse von 1870/71 durch seine Kunst feiern würde, ist wohl verständlich. Mit Begeisterung verfolgte der Meister damals die Berichte über die Siegestaten der deutschen Heere. Noch während des Krieges faßte er den Plan, eine Musik zu Ehren der Gefallenen zu komponieren. Eine Siegessinfonie wollte er nicht schreiben, denn nur der Ausdruck des Schmerzes um die gefallenen Kämpfer schien ihm der ungeheueren und gewaltigen Leistungen würdig. Ein schöner, edler Gedanke des Meisters! Als er seine Idee der zuständigen Stelle in Berlin mitteilte und wegen der Aufführung eines solchen Werkes anfragte, wurde ihm der seltsame Bescheid zuteil, man wünsche „bei der so frohen Rückkehr der Truppen keine peinlichen Eindrücke heraufzubeschwören." Gerade in dieser Zeit erhielt Wagner unerwartet eine Anfrage des bekannten Musikverlages C. F. Peters in Leipzig, ob er angesichts der kommenden Kaiserkrönung gesonnen sei, diese Feierlichkeit mit einem Musikwerk, etwa einem Krönungsmarsch, zu verherrlichen. Der Meister sagte zu, und so entstand der „Kaisermarsch", der jedoch erst nach der Krönung vollendet wurde. Wagner dachte sich den Marsch von einer starken Militärkapelle beim Einzug der Truppen in Berlin gespielt; der Schlußchor des Tonwerkes sollte von einer größeren Zahl von Truppenchören angestimmt werden, die schon früher mit Text und Melodie vertraut gemacht waren. Aber die zuständige Berliner Behörde lehnte auch diese Idee des Meisters ab mit der Begründung, daß bereits alle Dispositionen für die Feier getroffen seien. So richtete der Meister denn, wie er selbst sagt, seinen Marsch für den Konzertsaal ein.

Der „Kaisermarsch" gibt, festlich dahinrauschend, der jubelnden Freude über die glanzvollen Siege des deutschen Heeres und die Wiederaufrichtung des Reiches in machtvollen, stolzen, zuweilen aber auch zarteren Tönen Ausdruck; mit dankbaren Gefühlen gedenkt er mit dem alten Liede „Ein feste Burg" auch des Allmächtigen, der diesen großen Sieg erringen half; den Abschluß bildet der Huldigungsgesang an den Kaiser. Echt deutscher Geist beseelt dieses von hinreißendem Schwung erfüllte großzügige Tonwerk, in dessen zarteren, kantablen Teilen uns die warme Klangsprache der Meistersinger entgegenklingt und das in jeder Hinsicht die beiden anderen sinfonischen Märsche des Meisters, den früher (1864) komponierten Huldigungsmarsch und den später (1876) geschriebenen Großen amerikanischen Festmarsch an Wert übertrifft.

Der Kaisermarsch hat wie auch das Siegfriedidyll ein heimliches Programm; auch als Sinfoniker schuf Wagner stets von bildhaft anschaulichen Vorstellungen angeregt. So erklärte er einmal während der Komposition des Kaisermarsches, er könne ein Werk wie dieses nur schreiben, wenn er sich etwas dabei denken könne. Beethoven tat einmal für seine Werke genau denselben Ausspruch. Ein Zeitgenosse Wagners, der bekannte Wagner-Kämpfer Pohl, hat das verborgene Programm des Kaisermarsches wiederzugeben gesucht. Der Marsch ist demnach eine anschauliche musikalische Schilderung des festlichen Einzuges der heimkehrenden Truppen. Das Volk strömt zusammen, feierliches Glockengeläute ertönt, und noch entfernte Heilrufe verkünden den nahenden Einzug der Sieger. Hierauf Dankrufe (Ein feste Burg) und erneuter näherkommender Jubel, bis endlich der siegreiche Heldenkaiser an der Spitze des Heeres erscheint, jauchzend begrüßt mit dem Gesange „Heil, Heil dem Kaiser!" Im Mai 1872 kam der Kaisermarsch in Berlin in einem Opernhauskonzert bei Anwesenheit des Kaisers, der Kaiserin und des gesamten Hofes unter Wagners Leitung zur Aufführung und mußte auf stürmisches Verlangen des Publikums wiederholt werden. Der Meister machte in diesen Tagen seines Berliner Aufenthaltes auch bei Bismarck, den er seit Jahrzehnten verehrte und bewunderte — er hatte ihm 1871 ein Gedicht gewidmet — einen Besuch.

Es bleibt ewig zu bedauern, daß die von Wagner beabsichtigte Gedenkmusik ungeschrieben blieb, obwohl der Meister auch in späterer Zeit noch mehrmals auf diesen Plan zurückkam. Wir hätten dann eine würdige Musikschöpfung für unsere Heldenfeiern von der Hand eines großen Meisters erhalten.

Auch Wagners Zeitgenosse Brahms wollte als Meister der Töne den gewaltigen Siegestaten des deutsch-französischen Krieges nicht fern bleiben. Freunden und Bekannten gegenüber bedauerte er öfter, daß es ihm nicht vergönnt sei, mit dabeisein und ins Feld ziehen zu können. Seine Muse aber sollte angesichts des großen Geschehens nicht schweigen. So schrieb er damals sein „Triumphlied auf den Sieg der deutschen Waffen", und zwar für Baritonsolo, achtstimmigen Chor und Orchester, zu dem ad libitum noch die Orgel hinzutreten kann. In diesem Orchester verlangt Brahms an Blechbläsern 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen und Tuba, eine bei ihm sonst seltene Fülle. Die Worte für den Text seines Werkes, das er brieflich vor der Veröffentlichung „Bismarcklied" und „Lied an Paris" nennt, hatte der Meister selbst ausgewählt aus Kapitel 19 der Offenbarung Johannis: „Halleluja! Heil und Preis, Ehre und Kraft sei Gott unserem Herrn!"

Die Aufnahme des machtvollen Chorwerkes von seiten des Publikums war in der Zeit nach dem damaligen Kriege überall enthusiastisch. Seitdem aber ist es kaum noch in den Konzerten zu hören. Ob es heute eine tiefere Wirkung auszuüben vermöchte, dürfte nach Kenntnis der Partitur fraglich bleiben. Diese massige Tonschöpfung hat trotz mancher wertvollen Einzelheiten, trotz der bewundernswürdigen Kunst ihrer Arbeit wenig von dem Brahms, den wir kennen und lieben, ganz abgesehen davon, daß unverkennbar Händel hier Pate gestanden hat. Gewiß handelt es sich bei dem Triumphlied, das in einen geradezu ekstatischen Jubel ausklingt, um ein großzügiges, imposantes Tonwerk; seine Wirkung aber ist, wie Kritiken früherer Aufführungen berichten, mehr äußerlich als innerlich. Selbst Brahms' Freunde nennen es ein musikalisches Prunkstück, und vom Meister selber wird es brieflich einmal als „Schreistück" bezeichnet. Brahms widmete das Triumphlied Kaiser Wilhelm I.; ursprünglich beabsichtigte er, der große Bismarck-Verehrer, es gleichzeitig auch dem Altreichskanzler zuzueignen; man klärte ihn jedoch darüber auf, daß dies nicht möglich sei. Sehr enttäuschte es den Meister, daß das nach Einsendung des Werkes ihm zugegangene Dankschreiben des Kaisers nicht dessen eigenhändige Unterschrift trug. Weit größere Beachtung verdienen im Rahmen dieser Betrachtung die vier frischen Soldatenlieder, die Brahms, der für alles Soldatische eine große Sympathie hatte, als Opus 41 veröffentlichte. Diese für Männerchor a cappella geschriebenen Lieder, die so gut wie unbekannt sind, wären wohl einer Erweckung wert, sind wir doch nicht gerade reich an wertvollen derartigen Stücken. Besonders verdienen es „Freiwillige her!" und „Gebt acht!"

Es sei schließlich aus neuerer Zeit noch einer Komposition gedacht, die Max Reger im zweiten Jahre des Weltkrieges veröffentlichte, der „Vaterländischen Ouvertüre". Dieses trotz allem Aufwand und trotz aller kontrapunktischen Künste erfindungsschwache Werk ist ein rechtes Gelegenheitsstück, das verschiedene Volks- und Vaterlandslieder verwertet und daher einen fast potpourrimäßigen Eindruck macht. Es vermochte schon nach seinen ersten Aufführungen nicht zu zünden und ist mit Recht vergessen worden.

Überblicken wir nun die Summe der nationalen Schöpfungen großer Tonmeister, so finden wir, daß ihre Zahl recht klein ist und noch geringer die Zahl derer, welche die Zeiten überdauert haben. Es zeigt sich uns die eigenartige Tatsache, daß höchste Kunst der Töne und Vaterlandsliebe bei den größten Tondichtern nur selten einen glücklichen Bund geschlossen haben und daß es nur wenige Meister der Musik waren, die sich auf dem Gebiete des nationalen Tonwerkes betätigten. Freuen wir uns um so mehr der nicht allzu vielen Werke, die wir von größeren und größten Meistern besitzen, ganz besonders, und gedenken wir dieser Schöpfungen — soweit aus politischen und künstlerischen Gründen angängig — heute in der großen Kampfzeit unseres Heimatlandes.

Ein Tag am Krankenbette Beethovens

(Ein Konversationsheft aus dem Jahre 1827 [4.—5. Februar])

Von Walter Nohl, Berlin

Das 133. Konversationsheft ist eins der kleinsten der 137 Hefte der Preußischen Staatsbibliothek. Es ist im großen und ganzen in sich abgeschlossen, daß es fast wie eine bezeichnende Szene aus dem Drama der letzten Tage Beethovens anmutet.

In seiner letzten Wohnung, im zweiten Stock des Schwarzspanierhauses, in dem gleich hinter dem Vorzimmer befindlichen zweifenstrigen Gemach mit den zwei aneinanderstehenden Klavieren (dem Broadwood- und dem Grafschen Flügel), finden wir den todkranken Meister in dem an der Wand stehenden Bette liegen. Seine jetzt meist so müden Augen, die früher durchbohrend geblitzt hatten, können das ganze Zimmer überblicken. Er ist abgemagert und oft teilnahmslos. Das leidende, unrasierte Gesicht, über dessen Schläfen ungeordnet die grauen Haarsträhnen fallen, rührt den Besucher zu wehmütigem Mitleid. —

Dr. Malfatti, auf dessen ärztliche Kunst der Dulder noch vertraute, teilte sich mit Prof. Wawruch, der in den ersten Tagen des Dezembers 1826 nach Beethovens Rückkehr aus Gneixendorf nach Wien als erster Arzt ans Krankenbett gekommen war, in die Behandlung. Dreimal schon hatten Operationen (Bauchstiche) vorgenommen werden müssen, die letzte am 2. Februar. —

Es ist am späten Nachmittag. Prof. Wawruch erscheint noch einmal, um sich nach dem Befinden des Kranken zu erkundigen: „Geschlaffen ruhig? Schmerz an der Wunde oder im Bauch Die Bläungen im Bauch nicht mehr groß Morgen nehmen wir den Verband weg. Ist das Athmen heute nicht leichter?" —

Der treue Schindler kommt, zunächst als Künder von Neuigkeiten und Alltäglichem. Er bringt Nachricht von der Frau Hofrätin von Breuning, der Gattin Stephans, des Jugendfreundes Beethovens. Sie soll dem Meister eine neue Köchin besorgen und hat schon „eine auf dem Korn". Die erste hat ihr nicht gefallen. Der erfahrene Famulus knüpft dar-

an die Bemerkung: „solche Geschäfte besorgen am besten Hausfrauen, und diese werden noch zu oft getäuscht." —

Dr. Malfatti hat dem Meister von seinem guten alten Wein geschickt. Schindler versichert: „jetzt wird man Ihnen von Rechts wegen keinen andern Wein gestatten, als der erprobt ist. Malf. sagte heute Morgens, daß wenn der Wein gar (zu Ende) ist, so soll sie (die Magd) geradezu hineinkommen, andre Bout(eillen) zu holen, er setzt hinzu, es sind einige hundert Bout. im Keller, der Ihnen zu Gebothe steht — und man müße Gott danken, daß Sie schon dieß vertragen können." —

Schindler erzählt dann von dem Theateradministrator Duport: „mir hat er kürzlich hier einen artigen Antrag u Verdienst gezeigt. Da Duport die Red(oute) hat, u. an die Mitglieder der Gesellschaft jedes Mahl Freybillets vertheilt — also machte er mir den Vorschlag, ihm für jede Redoute mit Billets für ihn und seine Familie zu verschaffen, wofür er mir für jedes Mahl 3 fr. anbiethet. — Soll man über einen solchen entehrenden Antrag lachen oder sich ärgern? — man sollte vermuthen, daß er sein ganzes Leben mit lauter Menschen zu thun hatte, denen jeder Weg des Erwerbs willkommen sey." —

Nun wendet sich das Gespräch auf den Jugendfreund Beethovens aus Bonn, Franz Wegeler in Koblenz. Schindler fragt: „Werden wir an Wegler schreiben, oder warten Sie damit, bis das Portrait hier ist?" (Anm.: Am 7. Oktober 1826 hatte der Meister an Wegeler einen prachtvollen Brief geschrieben, den dieser am 1. Februar beantwortet hatte. Den Brief an Wegeler, von dem Schindler hier spricht, schrieb Beethoven erst am 17. Februar. Auf sein Bildnis, das er Wegeler schickte, hatte er geschrieben: „Meinem vieljährigen geehrten, geliebten Freunde F. G. Wegeler.")

Schindler fährt fort: „Gerhard oder Vater (Stephan von Breuning) selbst kommen nach Tisch zu Ihnen herüber. Sie dürfen ja nur eine Erwähnung machen, daß er es ihnen zuschickt (das Porträt!) —"

Beethoven ist betrübt, daß ihm das Essen nicht recht schmeckt. Schindler tröstet: „wenn Sie durch 8 Tage nur so viel genießen täglich, als heute, werden Sie sehen, wie die Kräfte zunehmen, außer das Wasser bliebe wieder stocken."

Die Unterhaltung geht dann auf den Neffen Karl über, der seit dem 2. Januar als Soldat in Iglau steht und lange nicht geschrieben hat. Er sollte einen Brief an den englischen Freund und Verehrer Beethovens, Sir George Thomas Smart, der für ein Konzert der Philharmonischen Gesellschaft in London zugunsten Beethovens wirken sollte, übertragen. Schindler schreibt in das Heft: „mich wundert sehr, daß Karl nicht die Uibersetzung schickt — da er doch heute vor 8 Tagen schon den Brief erhalten haben muß. — Vielleicht kommt sie aber Morgen. — Wenn wir nur nicht den Posttag versäumen müßten. Sonntag geht der nächste Postwagen über Iglau." — Später rät Schindler: „ich glaube, Sie sollten heute noch abwarten, vielleicht kommt Morgen doch der Brief von ihm." (Die Übersetzung schickte Karl aber erst am 4. März.)

Dann wird über das Abendessen beratschlagt. Schindler ergeht sich über seine Essensgewohnheiten: „wegen mir keineswegs — eine Mehlspeise, einfach und gut gemacht ist mir stets willkommen — exempli gratia ein Apfelstrudl — der nicht viel Umstände macht. — ich bin in dieser Hinsicht wie ein Kind. Schmeckt mir das eine, so bleibt kein Raum für etwas andres. Das gilt wieder für 3 Personen, meine Speiseordnung ist stets sehr einfach — nach dem Rindfleisch ein Gemüse oder statt diesem eine Mehlspeise. — Dieß geht so durchs ganze Jahr, ohne daß es mir einfällt, einmahl eine Abwechslung zu machen." —

Wieder, wie schon öfter seit dem Frühjahr 1826, erzählt Schindler dem Meister von der Absicht der Sängerin Nanette Schechner, die den „Fidelio" in Wien mit großem Erfolg sang, Beethoven einen Besuch zu machen. Dieser aber will — obgleich er nur das Allerbeste von ihr gehört hat, sie warten lassen, bis er gesund ist. Schindler aber schreibt auf: „ich glaube, das wird der guten Schechner zu lange dauern — denn wenn ich sie nicht des Tages sehe, so schickt sie zu mir und läßt fragen, wie Sie sich befinden. — Duport geht mit dem Plane um, sie gar nicht mehr singen zu laßen — allein er würde sich beym Publikum schlecht betten, wo er ohnehin schon so viel zu verantworten hat. Wenn Sie ein wenig munterer sind, so erlauben Sie, daß sie herauskommt, es thut ja nichts zur Sache, wenn Sie auch im Bette sind. — es ist nichts als Bosheit und Rache, daß er (Duport) jetzt das Kürzere ziehen mußte. Übrigens läßt sich das bey den gegenwärtigen Verhältnißen gar nicht ausführen. — Dieß spricht sie aber auch gegen Sie und hat mich schon einige Mahle tüchtig zur Rede gestellt, daß ich ihr das Maul (lang) gemacht habe, so jetzt gar nichts davon mehr erwähne." (Anm.: Ende Februar durfte dann Nanette Schechner mit ihrem Bräutigam Cramolini den verehrten Meister besuchen.) —

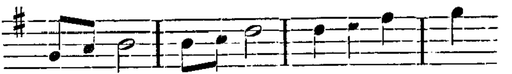
Nun erzählt Schindler eine lustige Geschichte: „Hat Ihnen nicht B.-g schon erzählt, was der Streicher ihm u. Hrn. Wegler für einen Streich spielte, es ist etwas zum Auflachen. — er schickte zu ihm hinaus, u bath ihn, das Paket an Hrn. Wegler einzupacken, indessen wie Sie bereits wissen, kam das Paket mit dem Portrait zu spät. — Jetzt bekomt Br-g zu gleicher Zeit mit dem Ihrigen einen Brief von Wegler, worin er ihm unendlich dankt für die Uibersendung so interessanter Werke, wie er gar nicht weis, wie Breunung sich so große Auslagen machen könne. Die Werke nennt er alle selbst, die

in den Paketen waren — lauter Gallische Werke in franz. Sprache. Breuning staunt nun ganz entsetzlich darüber, weil er ihm nichts, auch nicht ein Buch geschickt hat. Indessen ergiebt sich jetzt, daß Streicher, weis Gott durch welchen Zufall, diese Werke in der Meinung, sie seyen von Breuning an Wegler selbe ohne weiteres einpakte, u nach Coblenz schikte — da sie vielleicht nach Paris oder Petersburg gehören. in dem einen waren alle Kupferdrücke der Gallischen Schedellehre." (Anm.: Franz Joseph Gall (1758—1828), Anatom und Phrenologe, dessen vierbändiges Werk in Wien starken Widerspruch gefunden hatte.)

Auch von Beethovens Testament wird gesprochen. Beethoven fragt Schindler wegen seines Testamentes vom 3. Januar 1827, das seinen Neffen als Universalerben einsetzt und das der Meister seinem Rechtsanwalt Dr. Bach übergeben hat, damit er es dem Magistrat vorlege. Schindler gibt ihm Bescheid: „ich warte schon jeden Tag auf die Nachricht von Bach, daß ichs abholen kann — und bin stets dazu bereit. man hat es dem Bach nicht übergeben, weil der Magistrat alles, was durch Advokaten, ebenso langsam betreibt, als die Advokaten selbst — ich war ja eben bey Br-g wegen dem Dekret u. Testam. indessen verlangte es hier Bach von Breuning, u da er dieß nicht ahndete, übergab ich es ihm in der Meinung, es wird schneller gehn durch Bach. der Advokatenstyl ist nicht der deutlichste überhaupt — ich gehe jetzt gleich zu ihm, vielleicht geht es ohne die nöthigen Formalitäten doch endlich. — er hat mir sein Register gezeigt, wo ich alle Ihre Anordnungen samt Quittungen fand." —

Es ist nun später Abend geworden. Beethoven ist merkwürdig frisch, daß Schindler zu ihm sagen kann: „Sie sind heute recht wohl, da könnten wir also etwas poetisieren, z. B. vom B-dur-Trio (op. 97), wo wir letzthin unterbrochen wurden."
Um die nächste Äußerung Schindlers zu verstehen, muß eine Bemerkung aus seiner Beethoven-Biographie hier angeführt werden: „Im Vorgefühl seiner baldigen Auflösung (ein Gefühl, das ihn in jenen Tagen öfters beschlich) verlangte er hier von mir, ich solle seine Intentionen bei den Sinfonien und Klavierwerken gelegentlich publizieren."
Schindler fährt hier also fort: „ja Bester! Das geht nicht, so weit versteige ich mich nicht, u muß Ihre Sache seyn, wenn Sie wieder gesund sind." —
„In Aristoteles Poetik habe ich gelesen, was er von der Tragoedie sagt: Die tragischen Helden müßen anfangs in hohem Glück u. Glanz leben. So sehen wir es auch im Egmont. Wenn sie nun so recht glücklich sind, so kommt auf einmahl das Schicksal und schlingt einen Knoten über ihrem Haupte, den sie nicht mehr zu lösen vermögen. Muth u Trotz tritt an die Stelle der Reue, u sie sehen verwegen dem Geschick, ja dem Tode ins Auge." —

Es ist zu beklagen, daß die gelegentlichen Zwischenbemerkungen Beethovens, der offenbar Goethes „Faust" und „Egmont" erwähnt und auf die griechische Tragödie hinweist, fehlen.
Schindler antwortet seinem Meister: „bin einverstanden, Meister! — aber jenes Bild ist der Mikrokosmus, das Conterfei des Lebens, u so das Abbild von unserem Trio, wie das Trio es vom Leben des Menschen ist. — So meine Idee. —
ja wohl! aber jene Tragoedie von Euripides (Medea) ist mir nicht mehr gegenwärtig, und Sie müßen mir dies deutlicher Expliciren, sonst bleibt es dunkel. —
Ja! Klärchens Schicksal rührt deswegen eben so wie Gretchen im Faust, weil sie einst so glücklich waren. Eine Tragödie, die gleich traurig anfängt und immer traurig fortgeht, ist langweilig und ohne Wirkung. Da kommt mir die Medea wieder deutlich in Erinnerung. — Shakesp. hat dies überall vermieden. —
Wozu überall eine Aufschrift? Ich glaube, das würde bei manchen Sätzen sogar schaden, wo das Gefühl die eigne Phantasie diktiren müßen. Die Musik soll und darf nicht überall eine bestimmte Richtung dem Gefühle geben.
in der Sonate l'absence, le retour etc. (op. 81a) ist es ganz was anders, wir können uns z. B. die Freude des Wiedersehens deutlich versinnlichen. Zorn aber und Rache — nicht recht musikalisch." — (Beethoven scheint zu widersprechen.)
Schindler: „Bon! Sie componiren also nächstens eine zornige Sonate! — Das glaube ich, daß Sie damit fertig werden. freue mich schon darauf. Die Alte (Haushälterin!) wird aber das ihrige beitragen müßen und Sie recht oft zornig machen, — Aber Freund! Dagegen werden wir jetzt protestiren, jetzt heißt es solche Gemüthsbewegungen beseitigen. —
ich bin aber sehr gespannt auf die Karakterisirung der Säze im B Trio. —
Der 1 te Satz träumt von lauter Glück und Zufriedenheit. Auch Muthwille, heiteres Tändeln und Eigensinn, Beethovenischer, ist darin, mit permißion. —
Im 2 ten Satz ist der Held auf dem höchsten Gipfel der Seligkeit



im 3 ten Satze verwandelt sich das Glück in Rührung, Duldung, Andacht usw.
Das Andante halte ich für das schönste Ideal von Heiligkeit und Göttlichkeit. Worte vermögen hier nichts, sie sind schlechte Diener des göttlichen Worts, das die Musik ausspricht." —
Damit endet die Besprechung über das Drama und das Trio. Schindler bemerkt, daß Beethoven müde geworden ist.
Seine Sorge um den Meister und seine Begeisterung

für seinen Lehrer und dessen Werk zeigt sich nach tändelnden Wortscherzen an dem erhebenden, rührenden Abschied: „Sind Sie schläfrig? Die Medicin müßen Sie noch einmal nehmen. Es ist jetzt halb 12. —
Gute Nacht, bona notte, bon soir, good neight. Dobrau noc! dormite bene amico carissimo u nur geschellt, wenn Sie etwas bedürfen. — ja mein edler Meister, das verspreche ich Ihnen bei Gott! ich werde nicht so seyn wie Ries. Was Sie mir gelehrt, soll durch nichts in der Welt verdrängt werden, und mein höchster Zweck wird es seyn, es auf Andre überzutragen, in dieser Absicht belehrten Sie mich ja. —
Nun wirklich gute Nacht."

Beethovens Tanzkompositionen

Von Willy Heß, Winterthur (Schweiz)

Es ist ein erfreuliches Zeichen der Zeit, daß man heute wieder in steigendem Maße auf die schönen heimatverbundenen Volkstänze zurückgreift, die eine Zeitlang fast völlig von dem häßlichen internationalen Schlager- und Gesellschaftstanz verdrängt worden waren. In der Tat spiegeln Tanz und Lied eines Volkes wohl am unmittelbarsten die Seele der Heimat wider, und wenn Richard Wagner gesagt hat, alle wahre Kunst wurzle letzten Endes im Volkstümlichen, d. h. sie sei heimatverbunden, so können wir dies noch dahin erweitern, daß gerade in den Tanzkompositionen sich die Heimatverbundenheit unserer Meister am unverhülltesten kundtut. Wie unsagbar stark spüren wir beispielsweise die norwegische Volksseele in Griegs Tänzen! Oder: Kein Schweizer kann das Finale von Hermann Suters d-moll-Sinfonie hören, ohne beim Erklingen dieser urwüchsigen eingeflochtenen Tänze und Lieder zu spüren: Das ist ein Teil von mir, von meiner Heimat. Oder gar Bruckner! Strahlt uns nicht der ganze Zauber von Bruckners Bauernheimat aus diesen lichtvoll verklärten Ländlermelodien entgegen? Und daneben die urdeutsche Haltung von Siegfried Wagners herrlichen Reigen und Volkstänzen, die in reicher Fülle in seinen Bühnenwerken ausgestreut sind! Welch unerhörte Mannigfaltigkeit bedeutet doch für die Tonkunst dieses Vorhandensein vieler Völker und Stämme! Eine Mannigfaltigkeit, die, wie Richard Wagner mit Recht bemerkt, nicht als trennende Schranke, sondern als künstlerischer Reichtum empfunden wird.

So hat die Beschäftigung mit den Tanzkompositionen großer Meister einen ganz eigenen Reiz. Es sei nun im folgenden versucht, einen kurzen Überblick über Art und Umfang der Tänze Beethovens zu geben, wobei wir uns für diesmal auf jene Stücke beschränken wollen, welche als freie Tänze oder Tanzzyklen erschienen sind. Es sind also nicht berücksichtigt alle tanzartigen Sätze von Werken nichttänzerischen Charakters wie Sinfonien, Sonaten u. dgl. Wie groß schon rein zahlenmäßig Beethovens Beitrag zur Tanzmusik ist, möge folgende Übersicht zeigen. Der Meister hat uns hinterlassen:

12 deutsche Tänze für Orchester, 1795, Ges.-Ausgabe Serie 2[1]).

12 deutsche Tänze für Orchester, nach 1795. Das Orchestermaterial ging samt der Partitur verloren, einen erhaltenen Klavierauszug fremder Hand hat O. E. Deutsch 1929 bei Strache in Wien herausgegeben. Das Autograph dieses Auszuges ist im Besitz der Preußischen Staatsbibliothek in Berlin.

12 Menuette für Orchester, 1795. G.-A. Serie 2[1]).

12 Menuette für Orchester, 1799. Erschienen bei Heughel, Paris 1907 (J. Chantavoine).

12 Kontertänze für Orchester, 1801—1803. G.-A. Serie 2. Davon 6 für Klavier, zuerst 1802 erschienen, dann nachgedruckt in der Ausgabe Litolff der Klavierbagatellen. (Siehe unten!)

12 Ekossaisen. Nach Thayer - Deiters - Riemann (Beethoven, Bd. 2 S. 62, Ausgabe 1922) sollen die 6 in Serie 25 gedruckten Ekossaisen für Klavier diesem Zyklus entnommen sein, der als Ganzes z. Z. verschollen ist.

6 Menuette für Klavier, komponiert vor 1796. G.-A. Serie 18.

6 Menuette für zwei Violinen und Baß, komponiert nach G. Kinsky um 1795, von ihm erstmals herausgegeben bei Schott, Mainz 1933.

6 Deutsche für Violine und Klavier, 1795. G.-A. Serie 25.

6 ländrische Tänze für Klavier (G.-A. Serie 18), dieselben auch für zwei Violinen und Baß (G.-A. Serie 25). Komponiert 1802.

7 ländrische Tänze für Klavier, vor 1799. G.-A. Serie 18. Wahrscheinlich ist eine Fassung für zwei Violinen und Baß verlorengegangen.

11 Wiener Tänze für 7—8 Instrumente, Mödling 1819, herausgegeben von Hugo Riemann 1907 bei Breitkopf & Härtel.

---

[1]) Der von Beethoven selber verfaßte Klavierauszug erschien 1795 bei Artaria und ist später in die Ausgabe Litolff der Klavierwerke Beethovens aufgenommen worden. In der Gesamtausgabe fehlt er.

9 deutsche Tänze für Klavier zu vier Händen. Herausgegeben von Carl Bittner bei Peters, Leipzig 1939. Echtheit zweifelhaft.

Außer diesen in sich geschlossenen Zyklen sind noch eine Reihe von Einzelstücken vorhanden:

Polonäse für Klavier Op. 89, komponiert 1815. G.-A. Serie 18.

Polonäse für Militärmusik, 1810. G.-A. Serie 25.

Allemande für Klavier, A-dur. Um 1800. G.-A. Serie 25.

Allemande für Klavier, C-dur, ungedruckt. Das Autograph, das eine Lücke enthält, befindet sich in der Bibliothek des Pariser Konservatoriums.

Walzer Es-dur für Klavier, 1824. G.-A. Serie 25.

Walzer D-dur für Klavier, 1825. G.-A. Serie 25.

Walzer c-moll
Walzer f-moll } für Klavier.
Walzer F-dur

Autographen aller drei Stücke in der Sammlung H. C. Bodmer in Zürich. Die Herausgabe dieser z. T. nur skizzierten Stücke wird durch Max Unger vorbereitet.

Gavotte F-dur für Klavier zu vier Händen. Veröffentlicht von G. de Saint-Foix in Band 2 der „Publications de la Société Française de Musicologie", Paris 1926.

Ekossaise in Es-dur für Klavier, 1825. G.-A. Serie 25.

Ekossaise in G-dur für Klavier. G.-A. Serie 25.

Ekossaise in D-dur für Militärmusik, 1810. G.-A. Serie 25.

Gratulationsmenuett für Orchester, Es-dur, komponiert 1823. G.-A. Serie 2.

Menuett As-dur für Streichquartett, dasselbe auch für Klavier. Ungedruckt, Autograph im Besitz des Pariser Konservatoriums.

Menuett Es-dur für Klavier. G.-A. Serie 18.

Wo das Werk in der Gesamt-Ausgabe Breitkopf & Härtel erschienen ist, haben wir immer die betreffende Serie angegeben, bei den in der G.-A. fehlenden Werken den Erstdruck bzw. den Aufbewahrungsort des Autographes. Bezüglich der Klavierauszüge und betreffs der Echtheit der zweifelhaften und untergeschobenen Tänze verweise ich auf meine Studie „Unbekannte Klavierbagatellen Beethovens" („Die Musik", Februar 1939) sowie auf Nottebohms thematischen Katalog der gedruckten Werke Beethovens.

*

Bei diesem immerhin großen Reichtume an tänzerischer Musik des Meisters handelt es sich zumeist um wirkliche Gebrauchsmusik. Wohl die sämtlichen Zwölferzyklen wurden für die Bälle im Redoutensaale geschrieben. So ist es leicht erklärlich, weshalb den Einzeltänzen fast durchweg eine geringere künstlerische Bedeutung zukommt. Ausgenommen hiervon sind natürlich das schöne Gratulationsmenuett, die bekannte Polonäse Op. 89 und die beiden Walzer von 1824 und 1825, die zu wahren Perlen Beethovenscher Kleinkunst zählen. Aber gerade diese Stücke sind doch wohl in erster Linie als freie selbständige Instrumentalmusik gedacht und m. W. auch noch nie getanzt worden. Ein Blick auf die verschiedenen Tanzzyklen zeigt uns, daß Beethoven für Orchestertänze durchweg den Zwölferzyklus wählt, während er bei kammermusikalischer Besetzung fast stets an der Zahl 6 festhält. Es scheint mir daher so gut wie sicher, daß auch jene 12 verschollenen Ekossaisen (das Autograph kam aus der Artariasammlung zu Erich Prieger in Bonn, scheint aber von dort n i c h t in die Preußische Staatsbibliothek gekommen zu sein) für Orchester gesetzt sind. Diese prinzipielle Trennung von Orchester- und Kammermusikzyklus ist leicht zu verstehen: Ein volles Orchester verfügt über einen reichen Wechsel an Klangfarben, der einer Ermüdung des Hörers vorbeugt. Ganz allgemein wird so ein Kammermusikwerk kürzer sein als eine Orchesterkomposition, und diese wiederum wird in ihrer Zeitdauer vom Bühnenwerke übertroffen, weil hier noch das künstlerische Element von Dichtung und Bühnenbild mit eingreift. Je größer der Reichtum an Mitteln des Ausdruckes und der Formbildung, über eine desto längere Zeitspanne kann sich der Werkfluß erstrecken.

Warum nun aber gerade die Zahlen 6 und 12? Beethoven ist nicht der einzige Meister, der so gliedert. Vielleicht darf man an die große Bedeutung der Zahl 12 in Kunst und Leben denken? 12 Monate hat das Jahr, zweimal 12 Stunden der Tag, 12 Dur- und 12 Molltonleitern unser Tonsystem, entsprechend den 12 Tönen der chromatischen Tonleiter. Solche Übereinstimmungen sind in der Kunst nicht gar so selten, wenn auch der einzelne dabei oft unbewußt oder einer allgemeinen Tradition folgend handelt, deren Sinn er sich nicht weiter überlegt. Es gibt aber noch eine weit näherliegende Erklärung. Die Zahlen 6 und 12 lassen sich gleichermaßen durch zwei wie durch drei teilen, was für das Auftürmen formaler Wellen von grundsätzlicher Bedeutung ist. Denn — und darin zeigt sich Beethovens ganze Meisterschaft — wir haben es bei diesen Tanzzyklen nicht einfach mit einer wahllos zusammengestellten Summe von Einzeltänzen zu tun, sondern es liegt dem Ganzen ein bewußt gestalteter Zustand höchster künstlerischer Ordnung zugrunde. Die Tonarten aller Einzeltänze gruppieren sich um eine klar erkennbare Werktonika, und auf Grund der Tonalität der einzelnen Nummern ergeben sich formale Gliederungen, die das Ganze zur künstlerischen Einheit zusammenfassen. In den 12 deutschen Tänzen von 1795 folgen sich die Tonarten[2])

C A F B Es G C A F D G C

[2]) Diese Analyse ist meiner Studie „Die Dynamik von Beethovens Großformen" (Schweiz. Musikzeitung 1939 Nr. 19/20) entnommen.

Deutlich erkennen wir als harmonische Mitte die Werktonika C, das tonale Gleichgewicht ist sogar absolut erhalten, indem sämtliche Tonarten C einkreisen: G und F als Quinten, A und Es als kleine Terzen und D und B als doppelte Dominanten. Und nun achte man, wie Beethoven auf Grund dieser Tonartenfolgen formale Wellen zu bilden weiß. Als erste Form ergibt sich eine Art Rondo:

C A F B Es G C A F D G C
Strophe Strophe

C als Werktonika wird zum Refrain des Rondos. Die erste Strophe hat eine Tonart zuviel, aber diese Unregelmäßigkeit ergibt sich auf Grund einer entgegengesetzten Welle:

C A F (m) B Es G (n′) C A F (m) D G C (n)

Also das Prinzip der zweiteiligen Liedform.
Vordersatz m,
Nachsatz n′ mit Halbschluß,
Vordersatz m,
Nachsatz n mit Ganzschluß.
Diese Welle gliedert just da, wo die andere eben nicht gliederte, so daß sich der Eindruck eines vollkommenen Fließens einstellt.
Weitere Wellen entstehen durch Gegenüberstellung derjenigen Tonarten, welche C-dur einkreisen. So finden wir einen vollkommenen Bogen:

C A F B Es G C A F D G C

Es kreisen C ein: F und G, B und D, Es und A. C ist Mittelpunkt dieses Bogens, dessen absolute Symmetrie nur durch das Vertauschen von A und F im zweiten Teile gestört ist. Aber diese Unregelmäßigkeit war ja durch die oben aufgedeckte Welle der periodenartigen Zweiteiligkeit gegeben. Und endlich finden wir:

C A F B Es G C A F D G C
m Strophe n Strophe m

m und n kreisen C ein, und dieses Kräftespiel wird rondoartig durch zwei Strophen unterbrochen. Zugleich ist damit auch die im anfangs aufgedeckten Rondo als überflüssig erkannte Tonart Es-dur nochmals ausdrücklich begründet.
Ein weiteres Beispiel: Die 12 Menuette von 1799: Wir haben die Tonarten

C A D F B Es | C F D B Es C

Erste formale Welle: Nr. 1—5 bildet mit Nr. 8—12 um die beiden mittleren Nummern einen vollkommenen Bogen auf Grund folgender Beziehungen:

- Nr. 1 und 12 stehen beide in der Tonika C.
- Nr. 2 und 11 sowie 3 und 10 kreisen diese Tonika ein.
- Nr. 3—5 und 8—10 stimmen tonal als Ganzes überein.

Diese beiden sich spiegelnden Hälften legen also C als Tonika fest und schließen Nr. 6 und 7 als Mittelteil ein.
Zweite formale Welle: Sie ist der vorigen entgegengesetzt und teilt das Ganze in zwei Hälften im Sinne der Periode: Beide Teile beginnen mit der Tonika, der erste endet indessen auf einer Nebentonart (Es), der zweite auf der Tonika selber.
Es würde zu weit führen, auch die anderen Zyklen in dieser Weise zu untersuchen. Nur einige Hinweise mögen zeigen, daß uns immer wieder dasselbe Prinzip begegnet.
Die 12 Deutschen im Klavierauszug stehen als Ganzes in D-dur, wobei eine Gruppierung im Sinne des Bares auffällt:

D B G (1.) D F B (2.) D G Es C A D
Stollen Abgesang

Die 6 Kontertänze für Klavier bringen in noch erhöhtem Maße das Prinzip der gegengleichen Hälften:

C Es B C A C

Es und A, die Mittelteile beider Hälften, kreisen C ein, und der erste Teil als Ganzes endet der Periode entsprechend in einer Nebentonart. Dieses Beispiel ist deshalb von besonderem Interesse, weil man hier ein Zeugnis dafür hat, daß diese Anordnung von Beethoven gewollt ist. Die Preußische Staatsbibliothek besitzt nämlich einen zeitgenössischen Klavierauszug fremder Hand, der 9 der 12 Kontertänze für Orchester enthält. Beethoven hat diesen Auszug durchgesehen, einiges am Satz geändert, drei Nummern gestrichen und die andern in die obige Reihenfolge gebracht. Zahl und Anordnung sind ihm also derart wesentlich gewesen, daß er lieber ein paar Nummern aufopferte. Man achte ferner auf den tonalen „Sprung" zwischen Nr. 3 und 4: Die Dreiklänge von B und C haben keine gemeinsamen Töne. Dadurch ist die Zweiteilung erhöht betont. Beethoven verzichtet sonst auf solche nicht klangverwandte Tonartenfolgen.
Keinen Tonartenwechsel kennen die beiden Zyklen ländrische Tänze und die 6 Ekossaisen. Im ersteren Falle handelt es sich um eine gewollte Primitivität, jeder folgende Tanz wirkt wie eine geringfügige Variation des vorhergehenden und eine größere Koda rundet das Ganze ab. So spielt auch die Zahl der Tänze hier eine untergeordnete Rolle, es mochte ein Siebenerzyklus ruhig mit unterlaufen. Die 6 Ekossaisen aber wirken durch den immer wiederkehrenden Refrain wie ein einziger großer Rondosatz, und man kann Busoni die Versuchung, eine abschließende Koda beizufügen, wirklich gut nachfühlen, da die hier vorhandene Form — 6 Strophen, 6 Refrains — in keiner Weise als in sich geschlossen empfunden wird.

Ein weiteres Element der Formbildung des Ganzen sind nun Form und Taktzahl der einzelnen Nummern. In den allermeisten Fällen gliedern sich die Einzelsätze in zwei repetierende Hälften von je 8 Takten. In den beiden Zyklen von 12 deutschen Tänzen ist dies streng durchgeführt, lediglich die Koda bringt eine große formale Erweiterung und damit Abschlußwirkung des Ganzen. Die 12 Menuette von 1795 weisen diese Gliederung ebenfalls sowohl in Hauptsatz als Trio auf, und die Taktzahl der Teile bleibt in allen 12 Nummern unverändert. Dagegen erfolgt gegen den Schluß Steigerung durch andere Gliederung: Im Trio von Nr. 10 wird der zweite Teil nicht repetiert, dafür ist er doppelt so lang und bringt eine Reprise, das Trio ist also dreiteilig. In ähnlicher Weise ist auch das Trio des letzten Menuettes gestaltet, und diese *innere* Steigerung ersetzt eine *äußere* Abschlußwirkung: Eine Koda fehlt. Einer solchen äußeren Steigerung entgegen wirkt auch das unglaublich schöne Kräftespiel der Tonarten. Wir haben folgende Grüppchen:

D B   G Es C | A || D B   G Es C | F

Beide Hälften beginnen mit D B, d. h. mit dem Einkreisen der Tonika C. Es folgt die Gruppe G Es C. G und Es stehen beim Umpendeln von C-dur den Tonarten F und A gegenüber, und je eine dieser Tonarten schließt eine Hälfte des ganzen Zyklus. So ergibt sich ein schwebendes Gleichgewicht, die Tonika ist wohl umkreist, aber nicht klingend als Abschlußwirkung vorhanden. Daher nur die *innere* Abschlußsteigerung durch Elemente der Form der Einzeltänze.

In den *12 Menuetten von 1799* haben wir ebenfalls in Haupt- und Nebensatz die Gliederung in zweimal 8 Takte, wobei die letzten 4 Takte des Trios stets eine verkürzte Reprise bringen. Stark erweitert ist Nr. 11, was im höheren Rhythmus der Gesamtform gleich einem Akzent auf einen leichten Taktteil wirkt. Also ebenfalls eine Schlußsteigerung mehr geistig-formaler Art.

Hochinteressant ist die Anordnung der *12 Kontertänze*! Die Tonartenfolge

C A D B Es C   Es C A C G Es

gliedert deutlich in zwei Hälften, wobei in der ersten durch Umkreisen und auch klingend die Tonika herrscht, während die zweite durch den Bogen Es-A-Es beherrscht wird, der seinerseits C einschließt. Sind so durch die Tonarten beide Hälften im Sinne der Bogenform gebaut, so weiß Beethoven durch Erweiterung der einzelnen Tänze in jeder der beiden Hälften auch eine Steigerungslinie gegen den Schluß hin zu erzielen: Den Tänzen Nr. 3, 5 und 6 sowie im zweiten Teile Nr. 10 und 12 wird ein Trio beigegeben, und zwar im Sinne einer Steigerungslinie: Die beiden ersten Trios umfassen nur je 8 Takte, das dritte zweimal 8 Takte. Also eine erste Schlußsteigerung. Im zweiten Teile wird das Trio verzögert, erst der vierte Kontertanz dieses Teiles (Nr. 10) hat eines. Steigerung durch Verzögerung! Dafür geht die Entwicklung nun steil aufwärts: Das letzte Trio umfaßt 8 und 16 Takte. So ergibt sich eines schöne künstlerische Entwicklungslinie des Ganzen, und die beiden Teile sind dennoch genau gleich lang.

Die *11 Wiener Tänze* können in diesem Zusammenhange nicht untersucht werden, denn sie stellen keinen geschlossenen Zyklus dar, sondern eine zwanglose Folge verschiedener Einzeltänze, wie Menuette, Walzer, Länderer. Dagegen kann das hier gefundene Prinzip wertvoll sein bei der Frage der Echtheit neu aufgefundener und anderweitig nicht beglaubigter Werke. Über die 9 von Bittner herausgegebenen vierhändigen deutschen Tänze z. B. gehen die Meinungen noch stark auseinander. Die Tonartenfolge ist durchaus im Sinne Beethovens, namentlich die auffallende und sicher nicht durch Zufall entstandene Tatsache, daß hier genau wie bei den 12 Menuetten von 1799 Nr. 1 bis 3 gegengleich zu den drei letzten Nummern sind, d. h. mit ihnen die Tonika einkreisen: C F B ... D G C. Befremdlich wirkt die Zahl der Tänze, doch ist es immerhin nicht ausgeschlossen, daß auch einmal ein Neunerzyklus geschrieben worden wäre, wenngleich das beim Klavierauszug der 6 Kontertänze Gesagte dem entgegenstehen würde. Unbeethovenisch dagegen ist die formale Ungleichheit der einzelnen Nummern. Ein solches Durcheinander verschieden geformter und verschieden langer Stücke weist keiner der bisher bekannten Zyklen Beethovens auf. Sind die Tänze wirklich von ihm, so gehören sie jedenfalls zu seinen frühesten Versuchen dieser Art. Auch die innere Haltung scheint darauf hinzuweisen. Jene so typischen Akzente gegen das Metrum finden sich hier noch nirgends, und die etwas gleichförmige, wenig abwechslungsreiche Art aller 9 Stücke schaltet den Gedanken an Beethovens Reifezeit auf alle Fälle aus, wenn ich auch nicht so weit gehen möchte wie Max Unger, der die Möglichkeit von Beethovens Autorschaft überhaupt ablehnt.

Damit haben wir bereits die musikalische Haltung dieser Werke berührt. Man darf ruhig sagen: Es handelt sich in den allermeisten Fällen um vollwertige Kunst unseres Meisters und, um schließlich wieder auf den Anfang unserer Studie zurückzukommen, um ein beglückendes Bekenntnis Beethovens zu seiner deutschen Heimat. Stets herrscht eine gewisse männliche Kraft und Herbheit in ihnen, und wenn einmal der Strom der Gefühle ungehemmter pulsiert, so ist es nie im Sinne jener wienerischen süßen lieben Sentimentalität, die wir von Johann Strauß, aber hin und wieder auch von Schubert kennen, sondern dann strahlt jene Innigkeit und reine Herzenswärme, die Richard Wagner einmal als das Ureigenste und Beglük-

kendste der deutschen Volksseele gepriesen hat. Und wie fern ist Beethoven alles Exotische und Undeutsche im Gegensatz etwa zu Johann Strauß, der neben lieben süßen Klängen österreichischen Volkstums auch ungarische Weisen anzutönen weiß. Beethoven kann gleich Meister Wagner nur in der Sprache seiner Heimat zu uns sprechen. Und gerade dies macht uns seine Tanzmusik so lieb. Etwas von uns, von unsrer Seele und unsrer Heimat klingt in ihnen.

Zeitgenössische Musik im Solistenprogramm

Von Georg Kuhlmann, Frankfurt am Main

Das Problem der Forderung der zeitgenössischen Musik ist in der Fachpresse bereits von den verschiedensten Seiten beleuchtet worden. Wenig oder gar nicht kam dabei der ausübende Künstler selbst zu Wort. Wir geben daher einem Pionier der zeitgenössischen Klaviermusik im engeren Fachkreise Gelegenheit zur Erörterung der Sorgen, die den Nachschaffenden bewegen. Kuhlmanns Einstellung zur Stagma ist subjektiv. Sie berührt nicht die in unserer Zeitschrift oft gewürdigten Verdienste dieser Einrichtung.

Die Schriftleitung.

Jeder, dem das Geschick der jungen Musik am Herzen liegt, weiß um die Widerstände beim Publikum, zu deren Bewältigung schon mancherlei erwogen und geschrieben wurde. Man beklagt sich über die Trägheit der Spieler, denen der Enthusiasmus für das Neue und die Arbeitslust fehle. Man möchte dagegen behaupten, daß bei der heutigen Sachlage eine ganze Reihe von Spielern mit Neigung und Fähigkeit zur Darstellung neuer Musik dennoch beachtenswerte Gründe hat, sich nicht in eigenen Konzerten dafür einzusetzen.

Ein Künstler, der sich zur Pflicht gemacht hatte, an jedem seiner Abende ein zeitgenössisches Werk zu spielen, hatte beim siebenten oder achten Klavierabend in der Stadt seines Wirkens zum erstenmal kein Defizit zu beklagen und über das Doppelte der bisher höchsten Einnahmen erzielt, als er nämlich zum ersten Male keinen Zeitgenossen aufs Programm setzte. Welcher Solist kann es sich aber erlauben, fortwährend die Einträglichkeit seiner Unternehmungen außer acht zu lassen? Die Presse ist zwar in Deutschland überwiegend bemüht, der Sache der neuen Musik durch besonders ausführliche Besprechungen zu dienen. Hierzu jedoch hört man von seiten der Spieler oft den Einwand: „Was nützt mir das, wenn der Hauptteil der Besprechungen den Werken gewidmet ist und meiner Leistung ein knapper Satz, während bei der im Grund oft recht gleichgültigen Ausführung von Standardwerken in der Besprechung ausschließlich von den Qualitäten des Spielers die Rede ist?" Vielleicht erhält er, etwa in Berlin, zum Ausgleich eine größere Anzahl von Besprechungen, deren „geschäftlicher" Wert jedoch fragwürdig sein wird. Der Künstler wird also den Trost im ideellen Wert seiner Bemühungen suchen müssen. Er wird neue Musik (wenn er einmal einige Erfahrungen damit gesammelt hat) in seinen eigenen Konzerten nur dann spielen, wenn es ihn unwiderstehlich dazu treibt, gegen seine wirtschaftlichen, gegen andere Bedenken. (Vielleicht auch manchmal gegen seine Überzeugung von der Dankbarkeit der Komponisten ...) Er muß auch damit rechnen, daß gegen den, der unablässig Zeitgenossen spielt, sich nicht nur im Publikum, sondern auch in der Fachwelt ein Vorurteil festsetzt, der Art nämlich, als sei er nur dazu berufen (hörte man nicht Ähnliches früher von Gieseking?) oder er verdecke mit seinem verdächtigen Eifer mangelnde Fähigkeiten zur Wiedergabe klassischer Musik. Es darf ihn endlich nicht reuen, kostbares Kapital an Arbeitszeit in Werke zu stecken, bei denen er nur mit wenigen Aufführungen rechnen kann — ein Umstand, der zumal bei jüngeren Spielern ins Gewicht fallen wird, da man gerade von ihnen die größte Vielseitigkeit verlangt.

Ein weiterer Umstand, der von der Aufführung neuer Werke in eigenen Konzerten abschreckt, liegt in der Zahlung der Stagmagebühr. Wäre die Stagmagebühr gestaffelt im Verhältnis zur wirklichen Einnahme der Konzerte, so könnte sich darüber rechtens kein Spieler beklagen. Aber der Tarif der Stagma kennt nur eine feste Gebühr, einerlei, ob das Konzert ein Defizit bringt oder nicht. Die Stagma könnte sagen: der Spieler hat auch andere feste Unkosten, die er nicht umgehen kann! Nun, die Gebühr der Stagma kann er umgehen — indem er keine Zeitgenossen spielt. Zu dem Ausfall an Einnahmen, den er bei einem zeitgenössischen Programm auf sich nimmt, soll er noch eine Zahlung leisten ausgerechnet an die Gesellschaft, die die Rechte der Komponisten vertritt? Auf die einfachste Formel gebracht: die Komponisten — und gerade die jungen, deren brennender Wunsch ist, gehört zu werden, deren Werke aber das Publikum am allerwenigsten anlocken —, die Komponisten also verlangen durch ihre Organisation von dem Spieler eine Gebühr dafür, daß er auf Einnahmen, billigen Erfolg usw. (siehe oben!) verzichten soll? Und was geschieht, wenn ein Spieler, der sich jahrelang für Zeitgenossen einsetzte und dafür bedeutende wirtschaftliche Opfer brachte, sich an die Stagma wendet mit der Frage, ob man ihm einen Sondervertrag gewähren könne? Die Stagma bietet ihm einen Pauschalvertrag an. Aber nicht allein, daß die Gebühr fürs einzelne Konzert dabei

nicht wesentlich unter der bislang bezahlten liegt: es soll nun jedes seiner eigenen Konzerte gebührenpflichtig sein, auch das, in dem er keine Zeitgenossen spielt. Warum? Die Stagma sagt: der Spieler soll dadurch angereizt werden, in jedem seiner eigenen Konzerte Zeitgenossen, und zwar möglichst viele, zu spielen. Denn spielte er jeweils nur ein Werk, so würde der Pauschalvertrag überflüssig sein, da die bisher bezahlte Einzelgebühr geringer wäre als die Gebühr fürs einzelne Konzert innerhalb des Vertrages!! Die Stagma glaubt damit die Rechte der Komponisten wahrzunehmen, aber was resultiert für den Spieler? Er bezahlt etwa die gleichen Gebühren wie zuvor, soll nun aber für diese Ehre auf Publikumserfolg noch mehr verzichten sowie auf jede sichere Einnahme eigener Konzerte. In majorem musicae novae gloriam.

Es ist grotesk, wenn die Stagma hier den Grundsatz der Werbung in Anspruch nimmt. Was ein Kaufmann zu dieser „Werbemethode" äußerte, muß aus Höflichkeitsgründen verschwiegen werden. Alle ideellen Gesichtspunkte einmal ausgeschaltet: die Stagma verlangt von ihrem Kunden, daß er ohne jeden Gegenwert Zahlungen leistet. Und daß er desto mehr zahlt, je mehr ihn die Benutzung des gleichen Gegenstandes (des Aufführungsrechtes) selber kostet. Die Werbelogik der Stagma hätte erst dann die richtige Grundlage, wenn jeder Spieler gezwungen wäre, neue Musik zu spielen oder wenn er einen nachweisbaren Nutzen daraus zöge, daß er es tut.

Auch die größte ideelle (oder moralische) Befriedigung wird den Spieler neuer Musik auf die Dauer nicht darüber hinwegtäuschen, daß gerade von ihm etwas Unbilliges verlangt wird. Denn immerhin beziehen die Komponisten aus jeder Aufführung eines geschützten Werkes eine wenn auch geringe Einnahme, während der Spieler, der für die Sache des anderen eintritt, auch hier, wie in den erwähnten Rücksichten, ein Opfer bringen soll. Die notwendige Konsequenz wird sein, daß der Spieler vor jeder Aufführung neuer Werke im eigenen Konzert zurückschreckt, wenn nicht dessen Einnahmeüberschuß sichergestellt ist. In der Tat besteht diese Form des Boykotts schon längst. Die Stagma könnte sich leicht davon überzeugen, wenn sie die Gespräche der Spieler unter sich belauschen wollte. Der Komponist darf sich nicht wundern, wenn er auf die Bitte um Aufführung eines Werkes die Antwort erhält, daß es nur in einem honorierten Konzert gespielt werden könne. Statt über die Widerspenstigkeit der Spieler zu klagen, prüfe er erst die hier aufgeführten Gründe. Wenn er dann alle Umstände daraufhin betrachtet, ob sie nicht zu ändern sind, so wird er an einer Stelle eine Änderung füglich sogar verlangen können: nämlich bei der Organisation, die seine Interessen vertreten soll.

Was kann die Stagma tun? Manche meinen, sie müsse dem Spieler einen Teil seines Ausfalls an Einnahmen vergüten. Vom Standpunkt der Werbung aus ist das vielleicht richtig — aber ach, welch frommer Wunsch! Ein großzügiger Gedanke wäre es, ein Podium (etwa wie in den „Konzerten junger Künstler") zu schaffen, wo die Spieler Zeitgenossen ohne eigenes Opfer aufführen können. Selbst wenn es kein Honorar gäbe, wäre der Andrang der Spieler zweifellos ganz bedeutend (so wie in der Tat bei den verschiedenen Arbeitsgemeinschaften für neue Musik in Berlin, Frankfurt, München usw. das Angebot an mitwirkungsfreudigen Spielern die bestehenden Möglichkeiten ganz beträchtlich überwiegt). Aber auch dieser Gedanke wird erheblichen Schwierigkeiten begegnen. Sollte es aber durchaus nicht möglich sein, die Abgabe an die Stagma bei dem auf eigene Gefahr arbeitenden Künstler erst bei einem Einnahmeüberschuß fällig werden zu lassen? Oder wenigstens (wie es mancherorts bei Saalvermietungen üblich ist) die Abgabe im Verhältnis der Einnahme zu staffeln? Gegenwärtig wird die Größe des Saales zum Maßstab genommen, allerdings ganz ohne Rücksicht auf die Einnahme. Es liegt also zumindest ein Ansatz in der angedeuteten Richtung vor. Man darf nicht vergessen: die moralische Pflicht kann Konzertvereinigungen und -organisationen nötigen, neue Werke aufzuführen, zumal wenn städtische oder andere Mittel das Defizit ausgleichen werden. Der Einzelne kann heutzutage in den seltensten Fällen auf derlei Hilfsmittel rechnen. Gerade unter den jungen Künstlern, deren Sache ausschließlich die junge Kunst ist, wird die überwiegende Mehrzahl selbst bei größter Begeisterung für die gute Sache schlechterdings nicht in der Lage sein, bei den eigenen Unternehmungen die wirtschaftlichen Erwägungen dem künstlerischen Idealismus bedingungslos unterzuordnen.

* Neue Noten *

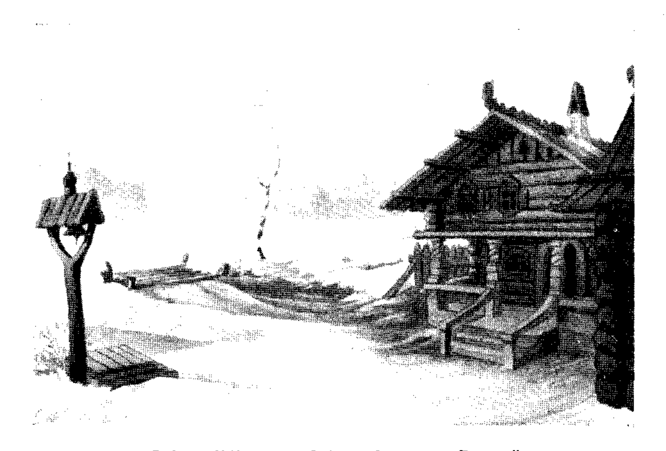
Neue Chormusik

Das neue Gemeinschaftsmusizieren brachte eine Wiederbelebung der Kantatenform in zeitentsprechend abgewandelter Prägung. Man erweiterte das einfache Lied durch ergänzende Instrumentalbegleitung, solistische und chorische Sätze zur zyklischen Form oder gab dem Gemeinschaftsempfinden in eigengeprägten Neuschöpfungen Ausdruck, die mehr oder weniger für das Laien-

Zur Glinka-Neueinstudierung der Berliner Staatsoper



Michail Glinka



Erstes Bild zu „Leben für den Zaren"
Berlin 1940. Entwurf von Novikow



Schlußbild zu „Leben für den Zaren"
Berlin 1940. Entwurf von Wladimir Novikow



Kapellmeister Hans Lenzer, der sich mit der Neueinstudierung von „Das Leben für den Zaren" an der Berliner Staatsoper vorstellte
(Aufnahme: Nehrdich)



Der Mannheimer Komponist Wilhelm Petersen, der am 15. März 50 Jahre alt wurde
(Aufnahme: Tillmann-Matter)

Entwurf von Josef Fenneker für den Hofsaal in Werner Egks Ballett „Joan von Zarissa" bei der Uraufführung in der Berliner Staatsoper

musizieren oder für eine konzertmäßige Darbietung bestimmt waren. Nach der Art der Anlage läßt sich eine Gruppierung der neuen Werke vornehmen. In die Gruppe der Liedkantaten einzureihen sind zwei Vertonungen von Friedrich Zipp: „Weiß mir ein schönes Röselein" (für dreistimmigen Frauenchor, Einzelstimmen und Instrumente) und „Maienfahrt" (für zweistimmigen Chor und Instrumente, Verlag B. Schotts Söhne, Mainz). In einem leicht ausführbaren Satz wird die hier zugrunde gelegte Liedmelodie als c. f. vokal und instrumental in verschiedener Art bearbeitet. Bei der etwas schulmäßigen Durchführung muten die einzelnen Sätze wie kontrapunktische Studien an. Doch wird der Textgehalt durch die musikalische Fassung jedesmal angemessen sinnhaft verdeutlicht. Rein liedmäßige Sätze bilden auch den Grundstock der „Frühlingskantate" von Hans Lang (Anton Böhm & Sohn, Augsburg und Wien). Verbindende Verse eines Sprechers stellen hier eine Brücke von einem Liedsatz zum anderen her. Die Melodiebearbeitungen zeichnen den Sinngehalt des Textes in charakteristischer, barock-polyphoner Linienführung nach. Leider liegen von den hier zugrunde gelegten alten Weisen schon so unzählig viel andere Bearbeitungen von zeitgenössischen Tonsetzern vor, daß man eine zunehmende Abwertung dieser kompositorischen Übung befürchten muß.

Neben die Liedkantate tritt die in allen Teilen neugeschaffene Feierkantate, die sich zur wichtigsten Musizierform der heutigen Singgemeinschaften entwickelt hat. Hier verdient das Werk „Von Opfer, Werk und Ernte" von Karl Marx besondere Beachtung (für Chor, Einzelsänger und Instrumente, Bärenreiter-Verlag, Kassel). Die Überschriften der einzelnen Sätze kennzeichnen den Ideengang des Werkes: 1. Deutsche Hymne, 2. Den Gefallenen, 3. Früh-Ode, 4. Der alte Meister, 5. Pfingstlicher Gesang, 6. Erntedanklied der Deutschen. Der Komponist gibt den gedankentiefen Gedichten von Hermann Claudius eine musikalische Prägung, die den tieferen Sinn der Worte überzeugend ausdeutet. Mit sparsamen Mitteln werden eindringliche Wirkungen erzielt. Die gestaltende Kraft tritt in treffenden Versinnbildlichungen hervor: „hell von eurem Jugendblut durchleuchtet", „unserer werkenden Hände Frömmigkeit ist schwer und stumm", „aber dahinter mußt du in Demut dich neigen." Das Werk ist als wertvoller Beitrag zur Feiergestaltung anzusehen.

Hermann Grabners Kantate „Weg ins Wunder" (für gemischte Männer-, Frauen- und Knabenstimmen, Altsolo und Orchester, Verlag Kistner & Siegel, Leipzig) ist der Gruppe der Konzertkantaten zuzurechnen, da sie zur Ausführung eines umfassenderen, konzertmäßigen Rahmens bedarf. Der von Hans Jürgen Nierentz stammende Text behandelt das Wunder des Werdens in der

Natur und im Menschenleben, das über die „graue Zeit" der Erstarrung bis zum Erwachen aller Lebenskräfte im Frühling führt. Die Musik zeigt im Wechsel von polyphon durchwirkten und mehr homophon-akkordisch gehaltenen Sätzen, von selbständigen oder mit dem Chorsatz verwobenen Soli eine wohlabgewogene Gestaltung und erreicht im einzelnen durch volkstümliche Ausdrucksgebung starke Wirkungen. Zu dem Schlußchor tritt als c. f. die Liedweise: „Nun will der Lenz uns grüßen" (Knabenchor). Die Melodielinie wird mitunter durch die Männerstimmen nachteilig verdeckt. An Chor und Orchester werden keine großen Anforderungen gestellt.

Konzertmäßig angelegt ist auch die Kantate „Lob der Musik" von Willy Burkhard (für gemischten Chor, Soli und Orchester, Verlag Hug & Co., Zürich und Leipzig). Sie verarbeitet alte Texte, die Chorliedern von Haßler, Lechner usw. und der Sammlung „Des Knaben Wunderhorn" entnommen sind, in neuen Tonsätzen, deren Eigenwilligkeit sich gerade bei diesem Thema etwas sonderbar ausnimmt. In der Stilhaltung werden Einflüsse des neueren Impressionismus erkennbar (auffällig z. B. die Überschneidungen von f und fis, c und cis usf.). Anerkennung verdient die Abgewogenheit im formalen Aufbau und die Großzügigkeit der Linienführung, die bei aller Klangdifferenzierung den Erfolg des Werkes gewährleisten.

In einfacherem Stil, doch gleichwohl auf konzertmäßige Darbietung abzielend, bewegt sich die „Gutenberg-Legende" von Hans Stieber, Kantate nach Worten vom Komponisten für Sopran- und Baßsolo, vierstimmigen Männerchor, Klavier und kleines Orchester (Breitkopf & Härtel, Leipzig). Wirken und Lebensschicksal des Erfinders der Buchdruckerkunst erfahren durch Wort und Ton eine lebensvolle Darstellung. Die Chöre und Soli zeichnen sich durch edle Stimmführung, Sanglichkeit und vertiefte Ausdrucksgebung aus. Dem Komponisten ist es geglückt, den etwas spröden Stoff mit ansprechenden Gemütswerten zu erfüllen.

Eine zyklische Folge von Liedsätzen umfassen auch zwei andere Werke, die nicht als Kantaten anzusprechen sind. Die „Fröhliche Suite" von Fritz Schulze für Bariton, gemischten Chor und Klavier (Soltanscher Verlag, Frankfurt a. M.) bringt etwas wahllos Vertonungen alter Texte

des 13. bis 16. Jahrhunderts und der neueren Zeit (am Schluß das bekannte Oktoberlied von Theodor Storm). Die volkstümliche Melodik der Gesänge, aus denen übermütige Liebes- und Trinklaune spricht, wird durch einen kontrapunktisch reich gewebten Satz verbrämt.

Das Volksliederspiel „Wenn alle Brünnlein fließen" von Hans Gebhard (für gemischten Chor und kleines Orchester, Verlag B. Schotts Söhne, Mainz) verknüpft eine ganze Reihe von Volksliedbearbeitungen durch kurze rezitativische A-cappella-Chöre, die jedesmal den Fortgang einer Handlung andeuten. Das Liebeserlebnis endet mit dem humorvollen Abgesang: „Aus is mit dir." Sinn und Inhalt der Liedstrophen werden durch die umrankenden Stimmen stetig neu gezeichnet und charakterisiert. Das ziemlich ausgedehnte Werk enthält beinahe ein Zuviel an konstruktiver Satzkunst.

Neben der Kantate wird von den heute Schaffenden die ebenfalls für Fest und Feier bestimmte chorische Hymne mit Begleitung bevorzugt. Joseph Haas hebt Albert Sergels Dichtung „Ans Vaterland" (B. Schotts Söhne, Mainz) zu festlicher Weihe und Kraft empor. Der begleitende Satz für Klavier zwei- oder vierhändig oder für Streichorchester mit Orgel ist so angelegt, daß er wesentlich zur Entfaltung der machtvollen Wirkung beiträgt.

Zurückhaltender, aber nicht minder eindringlich wirkt Fritz Werners Hymne „Ewiges Deutschland" nach Worten von Fritz Fink für vierstimmigen Männerchor, vier Solostimmen, vier Hörner in Es und drei Pauken (Kistner & Siegel, Leipzig). Die in verhaltener Herbheit ausklingende Einleitung führt in feinsinniger Art zu den Worten hin: „Wir sprechen mit scheuem Munde ein unermeßlich Wort: Deutschland, heiliges Deutschland." Chor, Solostimmen und Instrumente treten am Schluß zu erhebender Gesamtwirkung zusammen.

Einen eigentümlichen, aber durchaus gangbaren Weg des Gemeinschaftsmusizierens beschreitet Heinrich Lemacher in seinem „Lied der Werktreue" für vierstimmigen Männerchor, Gemeinschaftsgesang und Bläserbegleitung, evtl. Klavier oder Orgel, kleine Trommel ad lib., Text von Franz Joh. Weinrich (Kistner & Siegel, Leipzig). Das Werk ist in erster Linie für die Ehrung eines Arbeitskameraden gedacht, kann aber auch bei jeder Art von Feier einer werktätigen Arbeitsgemeinschaft erklingen. Bei der Aufführung wird jede Zeile der Volkshymne von einem Werkchor vorgesungen und dann von der Betriebsgemeinschaft echoartig nachgesungen. Die Melodielinie ist so gestaltet, daß vom Ebenmaß der Form nichts verlorengeht. Das macht den beachtlichen Wert dieser Komposition aus, die ohne weitere Vorbereitung ein wirklich lebendiges Gemeinschaftsmusizieren ermöglicht.

Als erweiterte Hymne kann man eine als „Heldenweihe" gekennzeichnete Komposition von Otto Siegl „Wanderer steh" (Heinrich Lersch) ansehen (für Baritonsolo, Männerchor und Orchester oder Klavier, Verlag Anton Böhm & Sohn, Augsburg und Wien). In einer eigengeprägten, gewählten Klanglichkeit entwickelt sich hier die Musik zu großer Eindringlichkeit und Kraft. Die Anlage zeigt eine bewundernswerte Einheitlichkeit und Geschlossenheit. Der hohe künstlerische Wert des Werkes ist nicht zu übersehen.

Anschließend seien noch einige A-cappella-Chorwerke hervorgehoben. Hermann Grabner wählt in seinen „Fünf Gesängen für gemischten Chor", Werk 51 (Kistner & Siegel, Leipzig), Dichtungen aus, die vom innersten Wesen deutschen Geistes zeugen. Wenn sich Grabner in der Art der kompositorischen Gestaltung auch sehr wiederholt, gibt er doch dem Textgehalt stets den sinnentsprechenden Ausdruck. Bei der strengen Linienführung fällt den ausführenden Chören in besonderem Maße die Aufgabe zu, das Stimmunghafte, etwa das Erhaben-Feierliche in „Im Anfang war das Wort", das Volkstümlich-Schlichte im „Hochzeitsgesang" oder das Gemessen-Weihevolle in „Ihr toten deutschen Soldaten" erst vollkommen herauszuarbeiten.

Zu ernsten, gedankentiefen Texten greift ebenso Fritz Büchtger in seinem Werk 15 „Der Mensch, drei Chöre für gemischte Stimmen a cappella nach Dichtungen von Harald Rehm (Kistner & Siegel, Leipzig). Die elementare Kraft und Zügigkeit, die frühere Werke Büchtgers kennzeichnen, tritt auch hier wieder hervor. Jeder aufgeschlossene Hörer wird nachempfinden, wie beispielsweise das Ungeheuerliche des Kampfes mit den Dämonen durch die weitausgreifende Melodik und spannungsstarke Klanggebung oder wie das Hin- und Hergetriebenwerden, das Schweben zwischen den Welten durch charakteristische Linienführungen nachgezeichnet wird.

Mit wesentlich anderen Mitteln gestaltet Fritz von Bloh seine Chorfolgen: „Fünf Lieder für gemischten Chor" auf Texte von Heinrich Anacker, Werk 6, „Vier Lieder für Männerchor" auf Texte von Heinrich Anacker und Rudolf G. Binding, Werk 3, „Drei Gesänge des Todes" auf Texte von Heinrich Anacker und Rudolf G. Binding, Werk 5 (Kistner & Siegel, Leipzig). Auch Fritz von Bloh hat etwas Eigenes zu sagen. Die Gesänge für gemischten Chor geben sich madrigalartig in einer neutralgehaltenen Polyphonie, die sich teilweise ins Abstrakte verliert. Wo aber eine Auflockerung ins Homophon-Akkordische erfolgt, wie in Chor 5 „Der Maikäfer", kommt es bald zu einer lebendigeren Ausdrucksgebung. Bedeutende Werte umschließen die Ver-

tonungen für Männerchor. Hier verspürt man die Schwingungen eines besonderen Ausdruckswillens, der sich in mancher überraschend charakteristischen Klangprägung zu erkennen gibt. Es sind ursprüngliche Eingebungen, aus denen hier die gestaltende Kraft erwächst.

Der Verlag Anton Böhm & Sohn, Augsburg und Wien, legt einen Sonderdruck des Chores „Soldatenabschied" aus der Volkskantate „Ewiges Volk" von Franz Philipp vor (für vierstimmigen Männerchor a cappella). Die wehmütig-ernste Stimmung ist in schlichter Stimmigkeit treffend wiedergegeben. Als glückliche Prägung erweist sich die harmonische Rückung, in der die Zuversicht aufklingt: „Deutschland muß leben!" Eine Sammlung, die vornehmlich den Chören in den Betrieben dienen soll, gibt Walter Rein heraus: „Der Werkchor", Volkschöre (gleiche oder gemischte Stimmen) für die Feiergestaltung der deutschen Schaffenden (F. E. C. Leuckart, Leipzig). Neben rhythmisch straffen Marsch- und Arbeitsgesängen finden sich auch Chorsätze lyrischen Charakters. Das Komponistenverzeichnis weist ausschließlich bekannte Namen auf: Hermann Grabner, Paul Höffer, Karl Höller, Armin Knab, Ernst Lothar von Knorr, Hans Lang, Walter Rein. Sämtliche Chöre zeigen eine bemerkenswerte Übereinstimmung in stilistischer Hinsicht. Überall wird eine unpathetische, diatonisch gebundene Klanghaltung angestrebt. Erich Schütze.

Otto von Irmer: Musik alter Meister — zweistimmig auf dem Klavier zu spielen. Ernst Bisping-Musikverlag, Köln a. Rh.
Neben der Masse von blutleeren, konstruierten Studien zur Einführung in den polyphonen Stil wird hier eine Sammlung gegeben, die in ihrer mustergültigen Auswahl hervorragend geeignet ist, die Selbständigkeit einer jeden Hand des Klavierschülers zu erziehen. Darüber hinaus ihn mit lebensvollen Sätzen, alten Tanzformen und dem Stil alter Meister bekanntzumachen. Das Werk ist als Vorstudie zu Bachs Inventionen hervorragend geeignet. Ernst Kallipke.

Carl Ehrenberg: Sonate für Violine und Klavier Op. 36. Verlag Simrock, Leipzig.
Zwischen dem ersten und dritten Satz, die mit kraftvollen, energiegeladenen Themen den Hörer mitreißen, stellt der Komponist ein herrlich verträumtes Andante von außerordentlicher Schönheit. Ehrenberg ist in dieser Sonate ganz auf das ideale Musizieren der beiden Partner eingestellt. Keiner der Spieler dominiert, daher muß der virtuos eingestellte Geiger auf spezifisch geigerische Elemente in seiner Stimme allerdings verzichten. Der Klaviersatz ist flüssig und klavieristisch.
Ernst Kallipke.

Vier Hände spielen. Originalkompositionen von Weber bis Reger. Herausgegeben von Leopold Josef Beer. Universal-Edition Wien, 1939.
Das vierhändige Klavierspiel ist sehr in den Hintergrund getreten. Daher muß es doppelt begrüßt werden, daß durch eine Auswahl von Originalkompositionen leichteren Schwierigkeitsgrades Werke für den Unterricht wie für das häusliche Musizieren vorgelegt werden. Weber, Schumann, Brahms und Reger kommen mit kleinen Stücken zu Wort, die mit Fingersätzen und Vortragszeichen versehen sind.
Gerigk.

Johannes Brahms: Liebeslieder-Walzer aus Opus 52 und 65. Ausgewählt und mit einer Instrumentation für Orchester versehen vom Komponisten. Nach dem Manuskript herausgegeben von Wilhelm Weismann. Verlag F. C. Peters, Leipzig.
Eine Erstausgabe eines Brahms-Werkes, die erst heute erfolgt, darf das Interesse der Musikwelt in besonderem Maße beanspruchen. Die acht Walzer aus op. 52 enthalten das Vokalquartett ad libitum, und der Versuch, die Walzer als Orchestersuite zu spielen, soll im Rahmen einer Serenade des Gohliser Schlößchens in Leipzig durchaus geglückt sein. Der 9. Walzer (aus op. 65) „Nagen am Herzen fühl' ich ein Gift" enthält die Singstimmen in einer von der bekannten Fassung abweichenden Form. Es ist nicht bekannt, aus welchem Anlaß Brahms nicht mehr auf dieses Werk zurückkam, trotz des Erfolges, den es 1870 unter Rudorffs Leitung in einem Konzert der Berliner Musikhochschule hatte. Das Partitur-Autograph befindet sich jetzt in der Musikbibliothek Peters, und man muß die Erstveröffentlichung begrüßen, weil sie uns um ein schönes Orchesterwerk bereichert.
Gerigk.

* Musikliteratur *

Die Besprechungen von neuem Musikschrifttum werden im Einvernehmen mit der Reichsstelle zur Förderung des deutschen Schrifttums veröffentlicht.

Max Kronberg: Frauen um Richard Wagner. Ein Künstlerschicksal. Erwin Runge-Verlag, Berlin-Tempelhof, 1939. 320 S.
Die Bücher Max Kronbergs sind an dieser Stelle bereits des öfteren besprochen und gekennzeichnet worden. Seine neueste Veröffentlichung, die „den weiblichen Einfluß auf die menschliche und künstlerische Entwicklung des großen deutschen Meisters" darstellen will, liegt wieder auf der Ebene des von diesem Schriftsteller gepflegten sogenannten „Tatsachenromans". Das Buch ist von einer nicht zu überbietenden Oberflächlichkeit. Wie hier das Leben eines Großen der deutschen Kunst und der deutschen Geistesgeschichte ins Banale und Triviale gewandt wird, das hat im bisherigen Wagner-Schrifttum nicht seinesgleichen. Der Stil dieses Buches entzieht sich jeder ernsthaft wertenden Betrachtung. Man muß geradezu von einem Jargon sprechen, so salopp, banal und ungepflegt ist er. Jede, aber auch jede Vertiefung in der Darstellung fehlt. Mit größerer Ehrfurchtslosigkeit ist in unserer Zeit über Wagner wohl kaum geschrieben worden. Nach dem Lesen dieses Buches bleibt nur ein tiefes Bedauern darüber zurück, daß es anscheinend nicht möglich ist, unsere großen deutschen Meister vor derartigen schriftstellerischen Zugriffen zu schützen. Hermann Killer.

Gisela Pellegrini: Joseph Friedrich Hummel, Der erste Direktor der öffentlichen Musikschule Mozarteum in Salzburg (Zu seinem 20. Todestag am 29. August 1939). Höllrigl, Salzburg, 1940. 48 Seiten.
In dieser Schrift werden viele bisher unbekannte Einzelheiten aus dem äußeren Lebensgang und dem musikalischen Wirkungskreis des Dirigenten und Komponisten zusammengetragen, der lange Jahre Salzburgs Musikschule geführt hat und dessen Name heute mit Unrecht bereits fast vergessen ist. Die Verf. hat eine von den beiden Söhnen abgefaßte Biographie verwertet und das Wichtigste zusammengefaßt. Hummel ist 1841 geboren, seine Jugend fällt also in die mittlere Zeit Wagners und Brahms'. Der Aufstieg des Mozarteums ist mit seiner Tätigkeit, die sich auch auf die Salzburger Liedertafel erstreckte, eng verbunden. Die Schrift enthält eine große Zahl von Namen und Daten, diese Reichhaltigkeit macht sie für die musikgeschichtliche Forschung brauchbar als ein interessantes Seitenstück zu den Untersuchungen zur Geschichte der Gewandhauskonzerte.
Wolfgang Boetticher.

Otto von Irmer: Johann Sebastian Bach. Weg seines Lebens, Weg seines Schaffens. Geschildert und an ausgewählten Klavierwerken dargestellt. Ernst Bisping, Musikverlag, Köln, 1939.
Der Versuch, das Schaffen eines großen Meisters in chronologischer Übersicht zusammenzustellen und zwischen die Notenbeispiele Bilder aus dem Lebensschicksal einzustreuen, ist neuartig und verspricht für die Musikerziehung des Jugendlichen Erfolg. Irmer hat die Aufgabe befriedigend gelöst und selbst den Umkreis der älteren Zeitgenossen Bachs ausreichend berücksichtigt. Der Schüler bekommt damit einen guten musikgeschichtlichen Überblick vermittelt und macht sich auch mit den Grundbegriffen der Stilgeschichte vertraut. Die Formen werden an treffenden Beispielen erläutert, der reiche Bilderschmuck entspricht der hohen Anschauungskraft kindlichen Denkens. Dieser neue pädagogische Weg erscheint aussichtsreich, so daß ähnliche Einführungen in Mozart und Beethoven zu wünschen wären. Die drucktechnische Ausführung ist ausgezeichnet.
Wolfgang Boetticher.

Max von Millenkovich-Morold: Dreigestirn, Wagner-Liszt-Bülow. Philipp Reclam jun., Leipzig, 1940. 539 Seiten.
Aus der Reihe des sehr umfänglichen Schrifttums zur mittleren und späten Wagner-Zeit darf dieses Werk günstig herausgehoben werden. Die Bestände der Bayreuther Wagner-Forschungsstätte waren dem Verf. ebenso wie Dokumente des Liszt-Museums in Weimar zugänglich. Mit Geschick wendet sich der Verf. der schwierigen Aufgabe zu, die Lauterkeit der großen Musikerpersönlichkeiten und ihr Kämpfertum darzustellen, ohne Zugeständnisse an die Formen des sentimentalen „Lebensromans" zu machen. Dementsprechend sind historische Irrtümer und oberflächliche Urteile nicht feststellbar, vielmehr werden auch entfernte Einzelheiten vorteilhaft in einem Zusammenhang hineingestellt, der den Leser von Anfang an fesselt und ihm das Schicksal jener drei großen Künstler und Schriftsteller vor Augen führt, die sich in ihrem Temperament zwar stark unterschieden, aber in wunderbarer Einheit an der Vollendung der deutschen Romantik mitwirkten. Das neue Buch wird allgemein Zustimmung finden, da es auch als zuverlässiger Tatsachenbericht gelten darf. — Die Polemik des Verf. gegen eine „Geisteswissenschaft", die von den „Quellen" wegführe (?), bleibt unverständlich und anfechtbar.
Wolfgang Boetticher.

Jörgen Forchhammer: Die wichtigsten Probleme der Stimmbildung. Verlag von J. F. Bergmann, München. 82 Seiten.
Die Schrift bildet den 1. Band des Werkes „Stimmbildung auf stimm- und sprachphysiologischer Grundlage", dessen 2. Band (Die Ausbildung der Sprechstimme) bereits früher erschienen ist. Der Verf. will hier kein umfassendes Lehrbuch geben, sondern er will ein Buch für Interessenten vorlegen, die über Stimmbildungsprobleme Bescheid wissen. Die in zehn Kapiteln vorgetragenen Gedanken sind anregend und gut begründet. Forchhammer geht den heiklen und umstrittenen Fragen nicht aus dem Wege. In einer klaren Sprache behandelt er die Probleme so, daß der entsprechend vorgebildete Leser, der über gefestigte Grundanschauungen verfügt, Gewinn von den Ausführungen haben wird.
Gerigk.

Richard Wagner: Das Judentum in der Musik. Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1939. VII und 70 Seiten.
Die berühmte Schrift Wagners aus dem Jahre 1850 (in der ersten Fassung für die „Neue Zeitschrift für Musik" und in der dann veränderten endgültigen Fassung) sowie die 1869 erschienenen „Aufklärungen über Das Judentum in der Musik" sind in einem mit vielen Anmerkungen versehenen Neudruck und mit einer die Stellung und Bedeutung dieser Äußerungen umreißenden Einleitung von Hermann Killer neu herausgegeben. Die Veröffentlichung verdient einen nachdrücklichen Hinweis.
Gerigk.

Kurt Arnold Findeisen: Paul Fleming, der Dichter und Ostlandfahrer. Verlag Heimatwerk Sachsen, Dresden, 1939. 75 Seiten.
„Ein redlicher Soldate darf nicht in Zweifel stehn, ob auch der Sieg gerate: Den Sieg hat bei sich, wenn er sich tapfer hält!" So sang der Dichter, dessen kurzes Leben in die Zeit des Dreißigjährigen Krieges fiel. Von seinem Wirken und Schaffen gibt die kleine Schrift ein anschauliches Bild, und es ist wohl richtig, unsere Tonsetzer auf diesen großen Lyriker aufmerksam zu machen.
Gerigk.

Berichtigung

Im Januarheft der „Musik" wurde bei der Besprechung des Buches „Der Tanz" von Egon Vietta der Name Brandenburg in der Reihe des jüdischen Schrifttums genannt. Der Schriftsteller Hans Brandenburg, München, der diese Nennung auf sich bezog, legt Wert auf die Feststellung, daß er arisch ist.

* Die Schallplatte *

Neuaufnahmen in Auslese

Hans Pfitzner legt mit Gerhard Hüsch als Sänger eine Folge seiner Lieder vor, deren Wiedergaben also authentischen Charakter besitzen. Es ist erstaunlich, in welchem Grade Pfitzner hier den Eindruck durch sein plastisches Klavierspiel bestimmt. Hüsch besitzt die Verinnerlichung, die für die Liedkunst des Meisters unerläßlich ist. Die Lieder auf Eichendorff-Texte „Der Gärtner", „Zum Abschiede meiner Tochter", „Die Einsame" dürfen in der Interpretation als vollkommen bezeichnet werden. Die Schallplatte wird Pfitzners Liedkunst hoffentlich in stärkerem Maße in das Volk hineintragen. Die Aufnahmen zeichnen sich durch hervorragende akustische Qualitäten aus.
Electrola DA 4475/4476.)

Leichtgeschürzte Unterhaltungsmusik in blendend sauberem, temperamentvollem Vortrag: Georg Boulangers Ungarisches Lied und Czardas, von ihm selbst gespielt.

(Odeon O-26 379.)

Neue Marschlieder, die längst dem ganzen Volk gehören, hört man in schmissiger Ausführung von dem Musikkorps der Fliegerhorst-Kommandantur Berlin-Gatow und Berlin-Staaken. Dostals Fliegermarsch, Buders „Flieger empor", ferner Winklers „Wenn ich Urlaub hab'" und Herms Niels „Wenn die Sonne scheint" sind Weisen, die sich infolge ihres Gebrauchswertes einer ästhetischen Wertung entziehen. Man hat Platten vor sich, die einem Bedürfnis der Zeit entsprechen.

(Odeon O-26 377 und O-26 381.)

Das Quartetto di Roma, längst als eine der führenden Kammermusikvereinigungen anerkannt, musiziert den langsamen Satz (Lento e molto cantabile) aus Dvoraks Quartett in As, op. 105, mit berauschender Klangkultur und einer Innigkeit, die diese Musik in ihrer ganzen Schönheit erschließt. Eine herrliche Aufnahme!

(Electrola DB 5526.)

Willy Treffner, lyrischer Tenor an der Dresdner Staatsoper, singt die bekannte Arie aus Donizettis Liebestrank und aus „Cavalleria rusticana" „Mutter, der Rote war allzu feurig". Das schöne Stimmaterial besticht, obwohl der Gesamteindruck noch nicht unbedingt überzeugend ist. Immerhin eine neue Stimme, die Aufmerksamkeit verdient.

(Electrola EH 1289.)

Die sinfonische Dichtung „Tod und Verklärung" von Richard Strauß bietet der Schallplatte wesentliche Schwierigkeiten klangtechnischer Art. Victor de Sabatas Wiedergabe stützt sich kompromißlos auf die Anweisungen der Partitur, und da ihm die Berliner Philharmoniker, die Meister des klingenden Pianos, zur Verfügung stehen, wird hier das erstaunliche Ergebnis erzielt, daß selbst das beklemmende Einleitungslargo einwandfrei herauskommt. Das verbreitetste Instrumentalwerk von Strauß erklingt in seiner ganzen klanglichen Gegensätzlichkeit mit gewaltigen Steigerungen und einer bewundernswerten Fülle von dynamischen Schattierungen. Wenn der Plattenwechsel nicht wäre, würde der Gesamteindruck einer Aufführung im Konzertsaal kaum nachstehen. Es ist nicht nur eine Meisterleistung Sabatas und des Orchesters, sondern auch eine der neuzeitlichen Aufnahmetechnik. (Grammophon 67 516/18 LM.)

Busonis Duettino concertante nach Mozart für zwei Klaviere ist eins der anmutigsten Werke für diese Besetzung. Es erklingt in musterhafter Durchsichtigkeit im Vortrag von Astrid und Hans Otto Schmidt-Neuhaus, die höchste Präzision des Zusammenspiels mit Beschwingtheit vereinigen.

(Grammophon 57 101 HM.)

Besprochen von Herbert Gerigk.

* Das Musikleben der Gegenwart *

Musik in München

Die reiche Fülle von zum Teil hochwertvollen Veranstaltungen, die noch dazu meist auf das Wochenende konzentriert sind, läßt nur eine kursorische Berichterstattung zu. So seien von den Konzerten der Münchener Philharmoniker unter Kabasta nur erwähnt ein Abend ostmärkischer Komponisten (Reznicek, Jos. Marx) mit des verstorbenen Franz Schmidt vierter Sinfonie als Hauptwerk und die Ausgrabung von Franz Schuberts köstlicher dritter Sinfonie in D. In den Volkssinfoniekonzerten unter Mennerich hörte man das hier noch unbekannte Violinkonzert von Paul Büttner und die Rameau-Suite von H. Zilcher. Furtwängler gastierte wieder mit den Wiener Philharmonikern; großes Interesse fanden zwei Pfitzner-Erstaufführungen, das Duo für Violine und Cello und die kleine Sinfonie. Aug. Schmid-Lindner brachte mit seinem Kammerorchester ein Klavierkonzert von Joh. Chr. Bach, Carl Ehrenberg mit dem Neuen Orchesterverein ein von Ernst Kynast gespieltes Bratschenkonzert von Paganinis Lehrer Rolla. Aus der Fülle der Chorkonzerte seien hervorgehoben die Aufführung von Verdis Requiem durch den Lehrergesangverein unter Abendroth und ein A-cappella-Konzert des Domchores mit selten gehörten Werken.

An auswärtigen Kammermusikvereinigungen gastierten u. a. das Quartetto di Roma und das Breronel-Quartett und das Strub-Quartett; das Stroß-Quartett setzte seinen Zyklus fort, ferner hörte man die Münchener Bläservereinigung mit Udo Dammert am Flügel, das Walter-Quartett mit Agnes Forell am Klavier und das Streichquartett der Staatsoper, das sich ein Verdienst erwarb durch die Uraufführung eines mit 15 Jahren geschriebenen Streichquartetts von Max Reger und durch die Mitwirkung an zwei Abenden zum Gedächtnis des vor 10 Jahren verstorbenen feinsinnigen Münchener Komponisten Anton Beer-Walbrunn. Zeitgenössische Musik brachte auch ein Abend der Neuen Musikalischen Arbeitsgemeinschaft Fritz Büchtgers. Besonderen Erfolg hatte ein Kammermusikkonzert der Pianistin Rosl Schmid mit dem Cellisten Rud. Metzmacher.

Von den Liederabenden interessierte besonders eine Slawische Liederstunde von Lucie Rabenbauer, ein Liederabend von Gerhard Hüsch mit neuen Trunkliedern und das moderne Programm von Erik Jörgensen.

Zu den Klavierabenden unserer bewährten einheimischen Solisten kam eine ganze Reihe von Konzerten auswärtiger Solisten, unter denen Gerhard Münch und Friedrich Quest besonders erfolgreich waren.

Auch alte Musik wurde viel geboten, so von der Neuen Musikalischen Arbeitsgemeinschaft (Schütz,

Joh. Christoph Friedrich Bach), von Anna Schuh und von dem Geiger Kurt v. Sandor, der auch ein eigenes Werk mit ins Programm aufnahm.

Die Akademie der Tonkunst zeigte in drei Vortrags- und zwei Opernabenden, daß ihre Erziehungsarbeit durch den Krieg in keiner Weise beeinträchtigt ist. Eine überragende Leistung war der Vortrag des Brahmsschen Violinkonzerts durch den noch sehr jungen Fritz Sonnleithner.

Bewußte Kulturarbeit wird von verschiedenen Stellen der Partei und der Stadt München getrieben. So spielte für KdF. das Staatstheaterorchester unter B. Wetzelsberger und sang Gerh. Hüsch für die HJ. In dieselbe Linie gehören die Feierstunden des Sinfonieorchesters der Obersten SA.-Führung unter Dr. Franz Ständer, ebenso die Veranstaltungen der Rundfunkspielschar der HJ. unter Hellmuth Seidler, der bereits zum Tag der Hausmusik einen wertvollen Volksmusikabend gebracht hatte und nun neuerlich in einer größeren Veranstaltung zeigte, daß die musikalische Kulturarbeit der HJ. bereits in die Breite zu wirken beginnt. Fortgesetzt wurde die Begabtenförderung der Stadt, die Kon-
wurden die Begabtenförderung der Stadt, die Konzerte junger Künstler bei freiem Eintritt und die Austauschkonzerte Berlin-München.

Endlich ist noch der Ehrung zweier Münchener Komponisten durch Kompositionsabende zu gedenken: Adolf Sandbergers zum 75., Franz Dannehls zum 70. Geburtstag.

Karl Blessinger.

Musikalische Veranstaltungen der Lessing-Hochschule

Innerhalb kurzer Zeit hat die Berliner Lessing-Hochschule einige Veranstaltungen durchgeführt, die in musikalischen Kreisen starke Beachtung gefunden haben. Es ist dies das Verdienst ihres musikalischen Beirates Dr. Alfred Morgenroth, dem es gelang, Wilhelm Furtwängler, Peter Raabe und Hans Pfitzner als Vortragende bzw. als Künder eigener Werke zu gewinnen.

Wilhelm Furtwängler sprach im überfüllten Beethoven-Saal über Anton Bruckner. Der fesselnde und gedankenreiche Vortrag entzieht sich einer kurz referierenden Berichterstattung, weil hier die Fülle der Probleme, die mit diesem Meister zusammenhängen, in tiefgreifender und weitreichender Schau aufgerollt wurde. Von vornherein befand sich der Hörer im Bann einer Persönlichkeit, der die Musik Anton Bruckners eine Herzensangelegenheit ist. Ausgehend von den häufig tendenziös bedingten Mißverständnissen um die Persönlichkeit des Meisters, sprach Furtwängler diesem fälschlich so oft als primitiv-naiv hingestellten Musiker eine hohe geistige Kraft zu, die er in bezug auf die Weite, Tiefe und Reinheit seiner Tonsprache in Parallele mit den großen Mystikern des deutschen Mittelalters setzte. Die Stellung Bruckners in der Kultur unserer Zeit war ein weiterer Angelpunkt des Vortrages. Das Unschuldige, das die Schöpfungen Bruckners vielleicht als tiefstes Wesensmerkmal kennzeichnet, vermißt Furtwängler in der überwiegend skeptischen Geisteshaltung unserer Zeit. Zugleich aber ist ihm Bruckner ein Symbol für die unerschöpfliche Kraft der deutschen Seele. Der Hinweis auf die Einheit des Menschlichen und Künstlerischen, wie sie sich im Genie verkörpert, war in diesem Zusammenhang ein Symptom für die geistige Wahlverwandtschaft, die Furtwängler mit Bruckner verbindet und der er so bekenntnishaft Ausdruck gab. Der Vortrag wurde durch die Gegenüberstellung Bachscher und Brucknerscher Musik (Chromatische Fantasie und Fuge auf der einen und Adagio aus dem Streichquintett auf der anderen Seite, gespielt von Wilhelm Kempff und dem Strub-Quartett) musikalisch unterbaut.

Der zweite Abend der Lessing-Hochschule brachte den Präsidenten der Reichsmusikkammer, Peter Raabe, auf das Vortragspodium. Im Saal des Oberverwaltungsgerichts sprach er über „Die Frau im musikalischen Leben". An Hand eines reichen statistischen Materials wandte sich Raabe vor allem den praktischen, gegenwartsbezogenen Seiten dieses Themas zu, das heißt also den Tatsachen, Fragen und Problemen, die mit der Frau als Sängerin, Komponistin, Dirigentin, Orchestermitglied, Musikpädagogin, Unterhaltungsmusikerin, dann aber auch als Laienmusikerin und endlich als Zuhörerin zusammenhängen. Es ist kein Zweifel, daß sich der Anteil der Frau im musikalischen Leben und damit ihre gestaltende Mitwirkung an der Kultur und am Lebensstil unseres Volkes und unserer Zeit gewaltig gesteigert hat. Gerade deshalb gebührt Peter Raabe Dank, Möglichkeiten und Grenzen der musikberuflichen Frauenarbeit aufgezeigt zu haben. Es waren sehr ernste und wiederum humorvolle Worte, immer aber sehr fein begründete und aus reicher Erfahrung geschöpfte Formulierungen, die diesen Vortrag auszeichneten. Man möchte nur wünschen, daß die vielen Mahnungen und praktischen Ratschläge den musikalisch tätigen Frauen, vor allem aber dem Nachwuchs, zugänglich gemacht würden. Prof. Raabe schloß mit dem Hinweis auf unsere Verpflichtung zu einer musikalischen Kultur. An ihr hat die Frau heute einen solchen Anteil, daß sie nicht nur jeden Schutz, sondern auch jede Förderung verdient. Das Berliner Frauen-Kammerorchester unter Leitung von Gertrude-Ilse Tilsen bestätigte diese Anerkennung musikalischer Frauenarbeit durch den stilvollen Vortrag von Teleman- und Tschaikowsky-Werken.

An der gleichen Stelle gab wenige Tage später Hans Pfitzner einer musikalischen Feierstunde mit seinen Werken durch die Mitwirkung am Flügel die künstlerische Weihe. Durch ein Augenleiden an dem geplanten Vortrag über „Musik und Theater in unserer Zeit" verhindert, entschädigte er seine Gemeinde durch die inspirationsgetragene Nachgestaltung einer Auswahl seiner schönsten Lieder. Die Sänger Carola Behr, Horst Günther und Walter Hauck folgten der feinen musikalischen Führung des Meisters mit Eifer. Max Strub und Hellmut Hidegheti spielten dazu die Violinsonate Werk 27. Pfitzner, den Dr. Morgenroth mit ehrenden Worten begrüßte, wurde mit größter Herzlichkeit gefeiert.

H. K.

Max Seeboths neues Klavierkonzert

Das „Konzert für Klavier und Orchester", mit dem Max Seeboth zum zweiten Male eine Arbeit im Auftrage des Magdeburger Generalmusikdirektors Erich Böhlke geschrieben hat, besitzt, wie das vor Jahresfrist uraufgeführte Violinkonzert, weit überlokale Bedeutung als eine entschiedene und entscheidende Bereicherung der zeitgenössischen Literatur. (Wir zeigten im Aprilheft der „Musik" 1938 unter dem Titel „Ein Komponist stellt sich vor" Kammermusik Seeboths an und berichteten im Maiheft 1939 über das Violinkonzert, das wir zu den schönsten Werken für die vom Orchester begleitete Geige seit Jahrzehnten halten.)

Es ist nicht leicht, dem neuen Klavierkonzert mit den Mitteln des deutenden und erklärenden Wortes beizukommen. Wie immer, wenn etwas in seiner ganzen Art Neues,

früherem kaum Vergleichbares dem Betrachter sich bietet, ist es dessen Aufgabe, „die Regeln dazu" nachträglich aufzuzeigen. Der erste Versuch sei gemacht:

In den Mittelpunkt des pausenlosen, dreigeteilten Satzes ist ein großer Trauermarsch gestellt, dessen Thematik auf das ganze Werk ausstrahlt. Diese Thematik ist von äußerster Gedrängtheit und bedeutungsvollem Gedankenreichtum: in dem aus schmerzvollen Urgründen rasch zu zyklopischer Härte aufsteigenden und dann beziehungsvoll häufig wiederkehrenden Hauptmotiv des ersten Satzes; dann in dem gültigen Thema männlicher Trauer um Unwiderbringliches; schließlich im kühnen Aufschwung zur Befreiung des Finales, das mit der Unbedingtheit einer Forderung dennoch nicht eine auch nur im entferntesten bequeme Lösung bringt. Nirgends wird ein malerischer Eindruck festgehalten, der mit außermusikalischen Mitteln zu umschreiben wäre. Alles ist nicht nur „mehr Empfindung als Malerei", sondern ausschließlich ein Festhalten und Prägen des inneren Ausdrucks. Dieser wiederum entzieht sich bewußt jeder zerfasernden oder einseitig-persönlich-gefühlsschwelgerischen Redseligkeit, ist also der Sphäre dessen, was wir schlechthin als Gemüt bezeichnen, abhold in seinem konzessionslosen Bekenntnis zur künstlerischen Aussagemöglichkeit eines härter gewordenen Geschlechtes.

Aus diesem Grunde wirkt die unbezweifelbare Virtuosität des Orchestersatzes wie der Behandlung des Klavieres gleichfalls nicht in einem Takt veräußerlicht, sondern stets als notwendig. Das Solo-Instrument ist sinfonisch und konzertant behandelt. Es steht im Orchester und doch den klar gegliederten Gruppen der Streicher und Bläser als selbständiger und oft bevorrechtigter Faktor gegenüber. Die technisch überlegen geführte Instrumentation ihrerseits verwendet die Polyphonie ebenfalls niemals zu artistischer Überhöhung, sondern stets zum Einsatz von bekenntnishafter Strenge. Mit anderen Worten: die also umgrenzte Gefühlsgeladenheit der Aussage wird mit den lautersten Mitteln erreicht. Das wäre, was sich formal und inhaltlich über dieses Klavierkonzert berichten ließe. Alles andere, Höhere liegt in Werten beschlossen, die noch schwerer zu beschreiben sind: in der Feststellung zugeständnisloser Ehrlichkeit einer in die Zukunft weisenden Moderne, deren Vertreter genial aus der Fülle — und noch aus der der Zerrissenheit — schöpft und sich dabei doch einem sittlichen Gesetz unterwirft, das seiner leidenschaftlichen Mitteilung erst das Objektive, die Gültigkeit verleiht.

Doch auch wer nicht geneigt ist, sich mit Überlegungen zu belasten, zu denen diese Schöpfung mehr als einen Anlaß bietet, wird, so er Ohr und Herz für außergewöhnliche Werte besitzt, in dem Klavierkonzert von Max Seeboth einen großen elementaren Wurf erkennen, eine der ernstesten, wichtigsten und erschütterndsten Auseinandersetzungen mit den musikalischen Problemen der Gegenwart.

Den Solopart schuf als begeisterter und begeisternder Künder von etwas Neuem der technisch auf der Höhe stehende, pianistisch ganz in seiner Aufgabe aufgehende Kurt Gerecke. GMD. Erich Böhlke, der Anreger und Pate der Uraufführung, dirigierte das mitreißend spielende Städtische Orchester im Sinfoniekonzert des Magdeburger Stadttheaters, überlegen schaltend, mit dem Fanatismus für eine Sache, die es wert ist, ihren Weg zu machen. Der stürmische Erfolg, für den sich Seeboth schon mit Gerecke und Böhlke nach der öffentlichen Generalprobe hatte bedanken können, wiederholte sich am Premierenabend und erzwang eine Wiederholung des Finales. Günter Schab.

Oper

Berlin: Nach jahrzehntelanger Pause brachte die Staatsoper Glinkas erfolgreichstes Werk „Das Leben für den Zaren" als Neuheit für Berlin heraus. Es war erstaunlich, wie die Oper dank radikaler, aber geschickter Striche zu eindringlicher Wirkung gelangte, die lediglich durch das im Grunde überflüssige Schlußbild etwas abgeschwächt wird. In Rußland wird Glinka seit diesem Werk als der Schöpfer der russischen Nationaloper gefeiert. Es ist eine richtige Gesangsoper, deren solistische Partien zum Teil auch im Melos italienische Vorbilder erkennen lassen, die aber namentlich in den umfangreichen Chorpartien bewußt auf bodenständiges musikalisches Volksgut zurückgreift. Die Aufführung stand im Zeichen der hervorragenden Sänger der Hauptrollen. Jaro Prohaska als Sussanin war ein überragender Gestalter und Sänger. Auch Helge Roswaenge entfachte sich an dem herrlichen Melos der Oper, und der Bogdan Sobinin ist zweifellos eine seiner glanzvollsten Partien. Maria Cebotari war die Antonida, ebenso reizvoll im Singen wie im Aussehen. Den Knaben Wanja verkörperte Beate Asserson. Die Chöre (studiert von Karl Schmidt) leisteten in der Reinheit des Singens wie in der Ausgeglichenheit der Stimmen Hervorragendes. Wolf Völker entwickelte das Spiel auf der Bühne sehr lebensvoll, und Wladimir Novikow hatte acht Bilder entworfen, die allein schon Atmosphäre verbreiteten. Der großartige bildmäßige Gipfel war die Gestaltung des Platzes vor dem Kreml. Es dirigierte Hans Lenzer, der damit zum ersten Male eine eigene Einstudierung bot. Das Orchester klang unter seiner Leitung prächtig. Lenzer hat die rechte Einstellung zur Oper, denn er folgt den Solisten stets elastisch, er hält den großen Aufführungsapparat stets mühelos zusammen, und er weiß die dramatischen Akzente geschickt zu setzen. Es war ein beschwingtes Musizieren. Der Erfolg des Werkes wie der Aufführung war so herzlich, daß dem deutschen Spielplan wahrscheinlich ein fast vergessenes Werk neu erschlossen worden ist.

Herbert Gerigk.

Die künstlerische Bestätigung der deutsch-griechischen Kulturbeziehungen durch die Aufführung einer griechischen Oper in Berlin, die gleichzeitig die erste Aufführung einer griechischen Oper in Deutschland überhaupt bedeutet, wird ihren Eindruck in der Welt nicht verfehlt haben. Inzwischen sind bereits aus Griechenland selbst Stimmen der Freude und des Dankes bekanntgeworden für die mutige Tat der Ber-

liner Volksoper, die ein Werk von Manolis Kalomiris jetzt in Deutschland zur Diskussion stellte. Der Komponist, als Tonsetzer, Organisator und Pädagoge führend in der Musik seines Landes, gestaltet in seiner Oper „Der Ring der Mutter" eine griechische Legende mit dem Blickpunkt auf die theatralischen Möglichkeiten des Erlösungsdramas. Die überaus komplizierte Handlung, um die sich mehrere Textdichter und noch mehr Übersetzer bemüht haben, kreist um einen wundertätigen, aber auch verhängnisvollen Zauberring. Ein aktfüllendes Traumspiel schildert die Besitzergreifung des Ringes durch einen fieberkranken Dichter, der zum Schluß, wieder in die reale Wirklichkeit versetzt, stirbt. Es ist im wesentlichen ein lyrischer, mit mancherlei Motiven behangener Märchenstoff, den Kalomiris mit einer durch verschiedene Stileinflüsse bestimmten Musik von beachtlichem Können und unzweifelhaft starker melodischer Eingebung umgibt. Am unmittelbarsten spricht die Musik da an, wo griechisches Volksgut in Liedern und Chören zur Geltung kommt. Das Werk, das in seiner Heimat über sechzig Aufführungen erlebt hat, wurde mit viel Verständnis von seiten der deutschen Theaterbesucher aufgenommen, die den Schöpfer des Werkes herzlich feierten und die hingebungsvolle Arbeit der Volksoper durch starken Beifall würdigten. Unter Leitung von Erich Orthmann, den seine eigene Dirigententätigkeit besonders eng mit Griechenland verbindet, erfuhr die Oper eine höchst anerkennenswerte Wiedergabe, die nicht minder dem Spielleiter Carl Möller, dem Bühnenbildner Walter Kubbernuß und den Sängern zu danken ist. In erster Linie seien Wilhelm Trauk als leidender Tenorheld, Ingeborg Schmidt-Stein in der Doppelrolle einer Liebenden und Bergfee und Maria Eichberger als Mutter genannt, ferner die Griechin Fanny Aidali, Wilhelm Schmidt und Hermann Abelmann.

Zu einem Theaterereignis besonderer Art gestaltete sich die Aufführung der „Elektra" in der Staatsoper. Selten wohl ist das problematische Werk, dessen „abscheulicher" Stoff lange die unbestreitbare Größe der Musik von Richard Strauß verdunkelt hat, so klar und großlinig vor den Hörern erstanden wie in dieser Aufführung, der Herbert von Karajan am Dirigentenpult — unterstützt von einem Orchester, das mit Recht den Ehrennamen „Staatskapelle" trägt — das musikalische und geistige Gesicht gab. Es hatte etwas Faszinierendes, wie dieser heute 31jährige Dirigent den gigantischen Block der Partitur gliederte und aufbaute, wobei besonders zu bemerken bleibt, daß Karajan auswendig dirigierte. In dieser Leistung kulminierte einer der großen Abende der Staatsoper, der vielen Besuchern erst den Sinn und die Bedeutung der Straußschen „Elektra" erschlossen haben wird.

In der Titelrolle zeigte Gertrud Rünger nach der Färbersfrau in der „Frau ohne Schatten" ihre Begabung für die Darstellung komplizierter Straußscher Frauengestalten. Als stimmgewaltige, unnachahmliche Mänade des Hasses und der Rache steht sie in der Erinnerung, lauernd wie eine blutgierige Katze und dabei doch diese dämonische Gestalt vermenschlichend. Ebenbürtig ihr gegenüber und gesanglich die Bühne beherrschend die Klytämnestra von Margarete Klose, erschütternd in den Ängsten der furiengehetzten Gattenmörderin. Dann Hilde Scheppan als Chrysothemis, Jaro Prohaska als Orest, Vasso Argyris als Aegisth und das übrige Meisterensemble, das Barbara Kemp-von Schillings als Spielleiterin mit einer Kraft der dramatischen Konzentration führte, die das Werk in dem zyklopischen Mykene-Rahmen von Emil Preetorius aus den Niederungen der Entartung in die Monumentalität einer düsteren Ballade erhob.

Hermann Killer.

Altenburg: Zu einem Höhepunkt im diesjährigen Kunstleben Altenburgs wurde auch die Aufführung der heiteren Oper „Spanische Nacht", deren entzückende Textdichtung sich der Komponist E. Bodart in theaterbewußter und durchaus operngemäßer Umprägung eines Lustspiels von H. Laube selbst schrieb. Mit seinem einfallsprühenden thematischen Material, seiner gelöst pulsierenden Rhythmik und der oft humoristisch pointierten Instrumentation des durchgehend polyphon aufgelockerten Satzes zeigt sich das Werk restlos vom Geist der heiteren Muse gestrafft. Dabei blüht zu beglückendem Kontrast über dem stets textgemäß und stimmungsparallel gezeichneten und gut deklamierten Grundgebäude eines flüssigen Parlandstils oft die bezwingende Schönheit lyrischer Episoden auf und gibt den Singstimmen reiche Gelegenheit zur Entfesselung ihres gesanglichen Vermögens. Die fünf dankbaren Rollen des chorlosen Werkes wurden auf beachtlicher künstlerischer Linie durchgeführt und trugen G. Bodart-Welz (Darmstadt) als Floretta, H. Weiland (Isabella), W. Buhlmann (Baron), F. Spier (Hauptmann) und W. Küppers (Carlos) reichen Beifall ein. Der starke Erfolg der Aufführung, die unter der elastisch federnden und dirigiertechnisch virtuosen Stabführung des Komponisten stand und szenisch durch die lustspielhaft verfeinerte und bühnensicher akzentuierende Regie Dr. F. Reins belebt wurde, läßt hoffen, daß das schon vielerorts erfolgreich aufgeführte Werk für immer den geringen Bestand an wertvollen bühnenmusikalischen Werken heiteren Charakters bereichern möge.

Rudolf Hartmann.

Antwerpen: Die „Koninklijke Vlaamsche Opera" begann ihren Spielwinter mit einer Festspielwoche anläßlich des 50jährigen Bestehens. Leider mußte diese der allgemeinen europäischen Lage zufolge in bescheidenerem Rahmen abgehalten werden. Trotzdem brachte sie einige bemerkenswerte Darstellungen. Zuerst die erfolgreiche Eröffnungsvorstellung, wofür die volkstümliche und in Flandern sehr beliebte Oper „Quinten Massys" gewählt worden war. R. Verhulst hat in seinem Libretto die Geschichte des niederländischen Malers zu poetischem und spannungsvollem szenischen Ablauf verarbeitet, wozu E. Wambach eine besonders in den lyrischen und illustrativen Teilen anmutige Partitur komponierte, die auch heute noch die Zuhörer an sich fesseln kann. Mit der musikalischen Gestaltung des neueinstudierten Werkes war R. Veremans betraut worden. Mit guter Einfühlung widmete er sich dem Werk, und ihm gelang eine sehr einheitliche Aufführung. — Nach diesem beifällig aufgenommenen Auftakt kam schon am Ende der ersten Woche und als Schluß der festlichen Veranstaltungen die bis jetzt noch immer höchste künstlerische Leistung dieser Spielzeit: die flämische Erstaufführung der „Daphne" von Richard Strauß. Die „Daphne" ist in Deutschland so bekannt, daß wir hier nicht mehr auf das Werk zurückkommen wollen. Es kann also genügen, wenn wir darauf hinweisen, daß Hendrik Diels die musikalischen Schönheiten des Werkes herausarbeitete und daß K. Schmitz das bukolische Geschehen mit einem harmonischen Bühnenbild umrahmte. Die drei Hauptrollen verkörperlichten mit stimmlicher Fülle und geschmackvoller Darstellung M. Van der Meirsch (Daphne), J. Sterkens (Apollo) und G. Vercamer (Leukippos).

Das weitere Spielgut bestand vorwiegend aus den üblichen Repertoire-Opern, unter denen die Italiener Rossini, Puccini und Mascagni hervorragten. Die deutsche Oper vertraten R. Wagner und Mozart, dessen „Zauberflöte" neueinstudiert wurde. Für die Heiterkeit, der in den heutigen Zeitumständen eine besondere Rolle zukommt, wurde die deutsche Operette eingesetzt. Millöcker und Joh. Strauß fanden allgemeine Zustimmung. — Eine fühlbare Lücke im Antwerpener Opernleben stellt das Ausfallen der beliebten Vorstellungen des GAKDO.-Vereins dar, der sich vornehmlich darum bemühte, ausländische Aufführungen, besonders mit deutschen Sängern und Kapellmeistern, zu veranstalten und der zur Zeit seine Tätigkeit eingestellt hat. Walter Weyler.

Leipzig: Die Erstlingsoper Werner Egks, die „Zaubergeige", hat nun auch den Weg nach Leipzig gefunden. Ein wirklich volkstümliches Stück, das in der richtigen Mischung von rührenden und buffonesken Elementen dem Theater gibt, was das Theater braucht. Werner Egks Musik

läßt in ihrer urwüchsigen Kraft und ihrem Einfallsreichtum aufhorchen; in dem farbenreichen Orchestergewand findet der Komponist für lyrische Momente, für Stimmen der Elementargeister und vor allem für realistische Volksszenen einen überraschend treffenden und überzeugenden Ausdruck. Die Leipziger Aufführung, durch Wolfram Humperdinck und Max Elten szenisch, durch Paul Schmitz musikalisch mit überlegener Künstlerschaft geleitet, hatte sehr starken Erfolg und stand auf großer Höhe. Aus der großen Zahl der Mitwirkenden hob sich Theodor Horand mit der ausgezeichneten Verkörperung der tragenden Partie des Kaspar hervor.

Mit einer in prachtvollen Bühnenbildern (Max Elten und Wolfram Humperdinck) szenisch erneuerten Rigoletto-Aufführung hatte die Bühnenleitung einen guten Griff getan. Die sorgfältige musikalische Leitung (Rudi Kempe), Theodor Horand in der Titelrolle, Heinrich Allmeroth als Herzog, Lilly Trautmann als Gilda erwiesen in trefflichen Leistungen die nie versagende Schlagkraft dieser ersten veristischen Oper. Wilhelm Jung.

Mannheim: Molières Lustspiel vom eingebildeten Kranken gab den Stoff für die erste Oper des 1911 geborenen Jacopo Napoli, den Sohn des neapolitanischen Komponisten Gennero Napoli. Die Charakterisierung der komischen Gestalten, die letzten Endes doch dem Leben abgelauschte Karikatur und die Kontraste des in der Umgebung der komischen Gestalten in seinem Gefühlsüberschwang wieder übertrieben wirkenden Liebespaar zu allen anderen Mitspielenden mögen ihn gereizt haben. Aber ganz reichte Molières Komödie, deren Wirkung im wesentlichen auf geistvollem Wortwitz beruht, nicht für eine Oper aus. So straffte sein Dichter Mario Ghisalberti entschieden die Handlung.

Jacopo Napolis Musik erst macht das Werk zum großen Erfolg, sie macht auch die an sich schwerlich poetische oder lustige Klistierspritze erfreulich. Die schwebende Leichtigkeit der Gesangsführung, die raffiniert pointierte Charakterisierung der Komik und die sehr kultivierte Art der Auswertung koloristischer Feinheiten erinnern an Wolf-Ferraris heitere Opern, ohne daß andere Beeinflussung als die durch den Stoff und den Stil der opera buffa anzunehmen wäre. Köstlich sind die lyrischen Soli und Duette des Liebespaares durch lustige Einwürfe der kecken Tonietta durchflochten. Kammermusikalisch ist das Orchester behandelt, und seine geistvollen durchsichtigen Wendungen überraschen immer wieder von neuem durch Einfallsreichtum und überlegenes Können. Eine ursprüngliche Musikantennatur hat hier mit Geist und solidem Können geschaffen.

Karl Elmendorff am Dirigentenpult und Erich Kronen als Regisseur gaben der Uraufführung der von Joachim Popelka besorgten deutschen Fassung die ganze schwebende Leichtigkeit und spritzig geistreiche Heiterkeit, die zum Erfolg führen mußte. Heinrich Hölzlin in der Titelrolle und Erika Schmidt, Hans Tolksdorff, Gussa Heiken und die Darsteller der kleineren Rollen lebten sich mit viel Freude in das lustige Spiel ein. Der Erfolg des wirkungsvoll gesteigerten, liebenswürdig heiteren Werkes war außerordentlich.

Fast einer Uraufführung gleich kam die Erstaufführung von Giacomo Puccinis erster Oper „Die Willis". Das Werk ist kurz nach seiner Entstehung und dem sensationellen Erfolg in Italien in Hamburg aufgeführt worden und seitdem von den deutschen Bühnen verschwunden. Das erscheint begreiflich. Interessieren kann an der kurzen Oper nur die Musik Puccinis, die im Keime schon sein ganzes späteres Werk ahnen läßt und die reich an melodischen Schönheiten ist. Die Aufführung des Werkes läßt sich allenfalls vom Tanz her retten. Kurioserweise ist diese erste Oper Puccinis durchaus romantischen Inhalts, und sie spielt im Schwarzwald. Allerdings bleibt die Milieuschilderung in den kümmerlichen Andeutungen eines Bauerntanzes stecken, die Handlung ließe sich ohne weiteres auch in einen Pinienhain oder in die Campagna verlegen. Die Willis sind, ohne folkloristisches Vorbild, die luftigen Geister verlassener und am Kummer gestorbener Bräute, die den bösen Bräutigam suchen und in ihren nächtlichen Reigen zwingen, bis er tot umfällt. Dieses gruselige Geschäft haben sie auch in diesem, von Fontana mit wahrhaft rührender Hilflosigkeit zusammengebauten Libretto zu besorgen. Ruckartig treten sich die beiden Akte gegenüber. Der erste bringt die vergnügte Verlobungsfeier und den rührenden Abschied der Liebenden, da der Bräutigam für einige Tage nach Mainz muß, um eine große Erbschaft zu kassieren. Zwei moritatenähnliche Balladen schildern dann die Untreue des Robert und den Tod der unglücklichen Anna. Der zweite Akt wird fast restlos vom Ballett getragen, und er bringt die Rache der Willis an dem reuig und mittellos heimkehrenden Robert. Die Aufführung kann in keinem Falle darauf verzichten, die Handlung durch die Rezitation der beiden Balladen zu verdeutlichen. Musikalisch interessant sind vor allem die raffiniert instrumentierten Tänze, und vom Tanz her läßt sich eine Wiedergabe des Werkes auch „retten". Die Choreographie und Tanzregie von Wera Donalies dürfte neben der musikalischen Leitung Karl Elmendorffs die Ursache für den Erfolg der Aufführung im Nationaltheater, bei der Hans Schweska, Käthe Dietrich und Lutz-Walter Miller die drei Rollen sangen, sein. Carl Josef Brinkmann.

Nürnberg: Die Zeitumstände haben dem Arbeitstempo unserer Oper in keiner Weise Einhalt geboten. In Willy Hanke hat die Oper der Reichsparteitagsstadt endlich einen Intendanten gefunden, der mit einem beispiellosen Fanatismus hochgesteckte künstlerische Ziele zu verwirklichen sucht. Dem zeitgenössischen Opernschaffen gilt seine besondere Fürsorge. Der „Friedenstag" von Richard Strauß eröffnete die Spielzeit. GMD. Alfons Dressel gab der Partitur eine große musikalische Linie, und das große dramatische Krescendo, das dem Szenischen entspricht. Orchester, Chor und Solisten waren dynamisch überall aufs feinste gegeneinander abgewogen. Die schwierigen Aufgaben der Innenregie löste Willi Hanke mit dem ihm angeborenen Sinn und Instinkt für dramatische Wirksamkeit. Dem Bühnenbild hatte Heinz Grete eine zwingende plastische Bildwirkung gegeben. Im Mittelpunkt der Darstellung stand W. Schmid-Scherf mit einer im Darstellerischen und Gesanglichen gleich markanten Zeichnung des Kommandanten. Neben ihm Eva Hadrabova (als Gast), die die Rolle der Maria mit echter dramatischer Erfülltheit sang. Ein hochwertiges Ensemble von weiteren Männerstimmen hatte einen nicht geringen Anteil an der starken Gesamtwirkung dieser Erstaufführung. Die Couperin-Suite gab, zum Tanzspiel umgestaltet, dem Abend die notwendige Ergänzung. Hans Helken hatte den sechs Stücken der Straußschen Suite eine gelöste choreographische Ausgestaltung gegeben. Dr. Max Loy, der neue 2. Kapellmeister, war der sichere Sachwalter am Pult.

Einen Griff ins effektsichere Opernrepertoire bedeutete die Neueinstudierung von Max v. Schillings „Mona Lisa". A. von Diehl nahm diesem grausamen Spiel nichts von seiner krassen Realistik, während Bernhard Conz die trotz des starken Strauß-Einflusses eigengeformte Musik Schillings in ihrem ganzen Reichtum an dramatischen Kontrasten und in ihrer ganzen Farbigkeit entfaltete. Der Titelrolle gab Berta Obholzer eine packende, die ganze Skala der seelischen Hochspannungen durchlaufende Gestaltung. Der Rolle des Francesco gab Alexander Fenyves die starken und

wirksamen dramatischen Akzente. Sehr verwandt zeigte sich diesem nicht eben zeitnahen Opernstil der in Nürnberg uraufgeführte „Goldene Becher" des Nürnberger Patenkomponisten Hans Grimm, über den wir an gleicher Stelle bereits ausführlich berichtet hatten. Mit lebhafter Freude wurde eine Neueinstudierung des „Rosenkavaliers" aufgenommen. Ein „Rosenkavalier", der mehr an Strauß als an Hofmannsthal orientiert war. Willi Hanke gab diesem köstlichsten aller Verwandlungsstücke eine recht wirklichkeitsnahe, sinnenfrohe Deutung. Mit einer ungemein gelockerten, bis ins kleinste hinein geschliffenen und im ganzen doch wieder großzügigen Virtuosität ließ Alfons Dressel (wohl einer unserer besten Strauß-Dirigenten) das Zauberwerk erstehen. Die besten Kräfte unserer Oper — wir nennen nur Grete Pense als Oktavian, Berta Obholzer als Marschallin und Max Kerner als Baron Ochs — wetteiferten miteinander in der Sinnenhaftigkeit ihres Spiels und Sangs. Wahre Wunder an dekorativer Innengestaltung waren die Bühnenbilder Heinz Gretes. — Die Reihe der Mozart-Neueinstudierungen wurde mit „Don Giovanni" (der in der neuen szenischen Form dem Strafgericht der Hölle angstlos entgegenfährt, eben wie Mozart seinen „Helden" gesehen hatte) fortgesetzt. Neu war in den Einzelrollen die Donna Anna Ingeborg Holmgreens, der früheren Nürnberger Hochdramatischen, deren Gastspiele freudigen Widerhall fanden. Nennen wir noch Norbert Schultzes „Schwarzer Peter", an dem sich auch in Nürnberg groß und klein ordentlich zu begeistern vermochte, und ein Gastspiel der Regensburger Domspatzen in „Hänsel und Gretel", so wären die Aktivposten der letzten Spielzeitmonate erschöpft.

Willy Spilling.

Stuttgart: Mit einer stark gekürzten Aufführung des „Rienzi" in einer Neuinszenierung begannen die Württ. Staatstheater verheißungsvoll ihre neue Spielzeit. Der Hauptwert dieser frühen Wagner-Oper liegt weniger im musikalischen Einfall als in dem sicheren Gefühl für das dramatische Geschehen, das der neue musikalische Oberspielleiter Fritz Schröder mit plastischer Klarheit herausarbeitete und so dieser Revolutionsoper eine starke Spannkraft und einen mehr monumentalen Charakter gab, zumal auch die Hauptgestalten, vor allem Rienzi mit Ludwig Suthaus, gut besetzt waren. Herbert Albert dirigierte die Oper kraftvoll-elastisch. Ein voller Erfolg wurde vor allem eine Neuinszenierung der „Madame Butterfly" von Puccini. Trude Eipperles seelenvolle, gesanglich überlegene Darstellung der kleinen Japanerin adelte das Werk. Bemerkenswert waren auch die in ihren Farbwirkungen sehr empfindlichen, feinen Bühnenbilder von Axel Bopp und die musikalische Leitung von Josef Dünnwald, der von Saarbrücken kam, einem begabten, feinnervigen Künstler. Eine liebevolle Pflege erfahren an den Württ. Staatstheatern die beiden Meisteroperetten von Strauß, von denen der „Zigeunerbaron" in einer glanzvollen Neuinszenierung unter Albin Swoboda herauskam, die auch dem Auge viel bot, eine Einstellung, die zwar vielen Operetten mehr schadet als nützt, beim „Zigeunerbaron" jedoch glücklich angebracht ist. Eine sehr sorgfältige Behandlung erfuhr die herrliche Partitur durch Horand Roemer, einen sehr begabten jungen Kapellmeister, der leider plötzlich bereits Ende Januar starb. Die beiden unzertrennlichen veristischen Bühnenwerke „Cavalleria rusticana" und „Der Bajazzo" warben in einer geschmackvollen, Übertreibungen meidenden Neuinszenierung erfolgreich um die Gunst des Publikums. Josef Dünnwald und Horand Roemer musizierten unaufdringlich. Unter den Solisten mögen vor allem Vally Brückl (Santuzza), Ludwig Suthaus (Bajazzo), Trude Eipperle (Colombine), Max Roth (Taddeo) und Engelbert Czubok (Silvio) genannt werden. Noch ein weiteres italienisches Werk wurde neu inszeniert, Verdis „Rigoletto". Zu den laufenden Opern des Spielplanes traten einige Neueinstudierungen von Bühnenwerken, die schon jahrelang auf dem Spielplan fehlten: Smetanas „Verkaufte Braut", Mozarts „Cosi fan tutte" in einer Spielleitung von Swoboda, die auch einen leicht possenhaften Einschlag nicht verschmähte, und Humperdincks „Hänsel und Gretel". Vermerkt sei noch, daß Ludwig Suthaus sich nunmehr endgültig dem heldischen Fach zugewandt hat und als Rienzi, Siegmund und Tristan voll überzeugen konnte. Durch die Einberufung mancher Sänger und anfängliche technische Schwierigkeiten mußte der vorgesehene Spielplan manche Änderungen erfahren, doch sollte dies nicht dazu führen, daß außer dem „Rosenkavalier" kein lebender Komponist aufgeführt wird, geschweige denn eine Erst- oder Uraufführung stattfindet.

Helmut Doster.

Konzert

Berliner Konzerte

Einen neuen Höhepunkt der Furtwängler-Abende bildete die Wiedergabe von Bruckners 9. Sinfonie in der sogenannten Originalfassung. Furtwänglers Interpretation hatte Größe, und sie war beherrscht von jener Leidenschaftlichkeit, die den Hörer ergreift und im Innersten berührt. Man erlebte die Sinfonie in vollendeter Werktreue, und die Berliner Philharmoniker wuchsen unter der Hand ihres Dirigenten zur Höchstform. Mit Gesängen von Gluck und Wagner stand Erna Schlüter in diesem Rahmen als würdige Solistin.

Die Münchner Philharmoniker sind dank der Erziehungsarbeit Oswald Kabastas fast ein neues Orchester geworden. Diesen Eindruck hinterließ das Gastkonzert in der Berliner Philharmonie, das mit der Folge Richard Strauß - Schubert - Tschaikowsky gegensätzliche Welten vereinigte. Denkbar ausgewogen im Klang und mit einem Zug ins Impressionistische wurde „Don Juan" musiziert, während Schuberts 3. Sinfonie (D-dur) in klassischer Durchsichtigkeit mit viel Grazie erstand. Das Orchester und der Dirigent wurden von den Berlinern ungewöhnlich herzlich gefeiert.

Das Nationalsozialistische Sinfonieorchester, dessen Sitz ebenfalls in München ist, erschien erstmalig in einem öffentlichen Berliner Konzert. Es ist ein Verdienst der Berliner Konzertgemeinde (die auch die Veranstaltung der Münchner Philharmoniker durchführte), GMD. Franz Adam mit seinen braunbefrackten Musikern in die Reichshauptstadt geholt zu haben. Programmatisch für die künstlerischen Bestrebungen des Orchesters, das in vielen hundert Betriebskonzerten beste deutsche Musik in breiteste Volksschichten getragen hat, war die Vortragsfolge Reger und Bruckner. Die Böcklin-Suite war ein Prüfstein für das Können des Orchesters. Bruckners Vierte zeigte die enge Verbundenheit Adams mit der Klangwelt des großen Ostmärkers. Luise Willer sang Regers „An die Hoffnung", und man feierte die Künstlerin ihrer herrlichen Stimme und ihres grundmusikalischen Vortrages wegen stürmisch. Der ganze Abend war ein nachhaltiger Eindruck.

Hellen Weitzmann, eine Altistin, wird noch sehr nach mehr Ruhe des Tons und einer Vertiefung des Vortrages streben müssen, wenn sie Beachtung als Künstlerin beanspruchen will. Die berühmte Orpheus-Arie verlangt ebenso Gestaltung wie das kleinste Lied von Schubert.

Das Arrau-Trio spielte wieder Schubert. Hermann Hubl, der Primgeiger, tritt allzu bescheiden neben dem Klavier zurück. Claudio Arrau ist der geistige Führer der Vereinigung, die sich nach ihm benennt, aber in der Kammermusik muß klanglich nun einmal der Primarius der beherrschende Teil sein. Es gab infolge dieser Gewichtsverteilung bei dem selten gehörten Adagio und Rondo ein ungewohntes Bild. Die musikalische Ausarbeitung war indessen einwandfrei.

Eine junge Pianistin des Protektorats, Viktoria Svihlikova, stellte sich mit ausgereifter Technik mit Liszts h-moll-Sonate vor. Sie neigt zu ausgeprägt fraulich-lyrischem Spiel, und sie versucht das nicht immer glücklich durch einen robusten Anschlag auszugleichen. Es hinterließ starken Eindruck, wie mühelos die gefürchteten Klippen der Liszt-Sonate überwunden wurden.

Die Berliner Konzertgemeinde bot mit einem ihrer Meisterkonzerte ein Beispiel für die Möglichkeiten der Aktivierung des Chorsingens. Mit einer Reihe Berliner gemischter Chöre hatte Karl Elmendorff in ein Sinfoniekonzert mit den Berliner Philharmonikern Chöre von Beethoven und Schubert eingeschaltet. Elmendorff führte die Sänger von fünf Vereinen zu einheitlicher Klangwirkung, und der Erfolg der Darbietungen läßt den Versuch nachahmenswert erscheinen. Auch Tschaikowskys Romeo-und-Julia-Fantasie erwies sich erneut als erfolgsicheres Werk. Das Hauptwerk war Beethovens 7. Sinfonie.

Die Geigerin Leny Reitz, von Waldemar von Vultée überlegen begleitet, entfaltete ihr Können bei Regers A-dur-Sonate und in Stücken von italienischen Meistern. Man kann vor allem den schmiegsamen Ton der Künstlerin hervorheben.

Felicie Hüni-Mihacsek, die Münchner Sopranistin, sang kultiviert Lieder von Cornelius, Schumann und Wolf, die sie durch ihren gepflegten Vortrag zu Kabinettstücken machte. Ihrer nicht gerade großen Stimme liegt das bewegte, heitere Lied ausdrucksmäßig am besten. Michael Raucheisen unterstützte die Sängerin mit gewohnter Meisterschaft am Flügel.

Ähnlich darf man Carla Spletter von der Berliner Staatsoper beurteilen, die ihren ersten Berliner Liederabend mit Raucheisen gab. Auch sie gestaltet mit ausgeprägtem Scharm, so daß der Schwerpunkt mehr in der Kunst des Vortrags als in der reinen Gesangslinie liegt. Die geschmackvolle Vortragsart begeisterte Spletters großen Verehrerkreis. Herbert Gerigk.

Die Morgenfeiern der Staatsoper haben schon des öfteren mit interessanten Werken der zeitgenössischen Orchesterliteratur bekanntgemacht. Auch die zweite Veranstaltung stand im Zeichen neuer Werke. Eine Eichendorff-Suite von Mark Lothar gefiel als unterhaltsames, durch feine Instrumentalwirkungen ausgezeichnetes Stück, das in sieben kurzen Sätzen die Stimmung Eichendorffscher Gedichte recht glücklich in Melodik und Form einfängt. Auch Johannes Schüler, der musikalische Leiter dieser Morgenstunde, konnte als Komponist einen beachtlichen Erfolg buchen. Seine „Fünf Orchestersätze" zeichnen sich durch kontrapunktische Logik, eine straffe thematische Arbeit und ein sehr wirkungsvolles Klanggefüge aus. Theodor Bergers „Malinconia" endlich erschien in der farbig überaus fein differenzierten Wiedergabe der Staatskapelle noch deutlicher mit dem Impressionismus verknüpft als dies die Uraufführung auf den letzten Düsseldorfer Reichsmusiktagen gezeigt hatte. Die dramatisch ariosen „Gespräche mit dem Tod" von Paul von Klenau, die Margarete Klose ausdrucksvoll sang, und Schuberts 5. Sinfonie beschlossen die anregende und reichhaltige Veranstaltung.

Ein Sonderkonzert des Philharmonischen Orchesters erneuerte die Bekanntschaft mit dem führenden Dirigenten Jugoslawiens, Lovro von Matačič, der in Berlin als ein Musiker von Rang geschätzt wird. Seine hier bereits mehrfach gewürdigte Wiedergabe deutscher Musik fand eine eindrucksvolle Bestätigung in der ungemein lebendigen und groß angelegten Aufführung von Bruckners 7. Sinfonie. Aufschlußreich war an diesem Abend auch der Blick in das zeitgenössische jugoslawische Schaffen, den Matačič durch vier Orchesterlieder aus dem „Stundenbuch" von Rainer Maria Rilke aus eigener Feder und durch die „Intima"-Suite von Milojewič vermittelte. Die Eigenständigkeit und Kühnheit, mit der diese Vertreter der modernen jugoslawischen Musik ihre sich auf die Folklore, aber deutlich auch auf den Impressionismus gründenden Werke formen, überraschte. Das gemeinsame Kennzeichen dieser Musik ist der Klangreiz, der sich bei Matačič mit der Freude an möglichst vielfältiger Instrumentalwirkung des großen Orchesters und bei Milojewič mit einer hymnisch gesteigerten Ekstase verbindet. Mit dem jugoslawischen Gast wurde auch die Gesangssolistin Henny Wolff, die die schwierigen Melismen der Rilke-Vertonung vorbildlich meisterte, und das wieder mit größter Anpassung spielende Orchester gefeiert.

Das Programm, das Hermann Abendroth im 8. Philharmonischen Konzert darbot, hielt sich überwiegend in den klaren Maßen klassischer Gesetzmäßigkeit. Es führte von Beethovens „Die Geschöpfe des Prometheus", dem ersten zukunftsträchtigen Bühnenwerk des Meisters zu Regers „Hiller-Variationen". In Beethovens G-dur-Klavierkonzert gab es dann ein schönes, ausgeglichenes Musizieren zwischen Alfred Hoehn, dem Meisterpianisten, und dem Orchester, das unter Abendroth die Feinheiten einer klanglich ausgefeilten Begleitung entfaltete.

Hans Knappertsbusch hatte als Hauptstück seines Abends mit dem Philharmonischen Orchester Tschaikowskys 5. Sinfonie gewählt, die er mit prachtvoller Intensität des gestaltenden Willens und einer vitalen Durchblutung des slawisch-gefühlsschwelgerischen Elementes spielte. Zur Einleitung bot er den Hörern mit den in Höchstform befindlichen Philharmonikern eine liebenswürdige und problemlose Tanzsuite von Clemens von Franckenstein, die wirksam mit Pfitzners Violinkonzert kontrastierte. Max Strub spielte das für den Solisten gleich dankbare und gleich schwere Werk mit durchdachter Virtuosität.

In dem Meisterkonzert des Städtischen Orchesters für die Berliner Konzertgemeinde stellte Fritz Zaun den neuen Konzertmeister Paul Richartz den Berlinern zum ersten Male als Solist vor. Mozarts D-dur-Violinkonzert gab dem in Westdeutschland rühmlich bekannten Geiger Gelegenheit, seine gepflegte, technisch-souveräne und ausgesprochen stilbetonte Kunst zu entfalten. In der musikantischen Dvořák-Sinfonie „Aus der neuen Welt", die Zaun mit seinen Musikern dynamisch-lebensvoll nachgestaltete, gipfelte der Abend.

Die Erstaufführung seiner zweiten Sonate für Violine und Klavier (D-dur) gab den Berliner Konzerthörern zum drittenmal Gelegenheit, Wilhelm Furtwängler als Komponist kennenzulernen. Im ausverkauften Beethoven-Saal brachten Georg Kulenkampff und Furtwängler die neueste Schöpfung des großen Dirigenten zur Erstaufführung. Sie bestätigen die bereits von seiner ersten Violinsonate und seinem gigantischen Klavierkonzert her bekannte Linie seines Schaffens. Bei aller Breitflächigkeit der sinfonischen Anlage, bei aller gedehnten thematischen Arbeit, die das gedankenreiche Werk beherrscht, tritt diesmal das lyrisch-gesangliche Element stärker in den Vordergrund. In diesen Stellen von hoher melodischer Schönheit singt sich der Romantiker Furtwängler aus. Die D-dur-Sonate von Händel und die Frühlingssonate von Beethoven waren — in gleich eindringlicher Interpretation — Einleitung und Abschluß des begeistert aufgenommenen Abends.

In der Hochschule für Musik hat das Kammerorchester der Hochschule seine Sonntagnachmittags-Veranstaltungen mit einer stilvoll durchgeführten Bach-Feier abgeschlossen. Diese kammermusikalischen Darbietungen haben schnell ein aufgeschlossenes und kundiges Publikum gefunden, die dem werkverbundenen Musizieren unter Fritz Steins Leitung stets wärmste Anerkennung zollte. Das Triplekonzert für Flöte, Violine und Cembalo, ein Violinkonzert und mehrere Sopranarien zeigten in der Wiedergabe durch Margarete von Winterfeldt (Sopran), Marie-Ann Kullmer und Helga Schon (Violine), Edith Picht-Axenfeld (Cembalo), Gustav Scheck (Flöte), Hans Bode (Trompete) erneut das hohe Niveau dieser Konzerte.

Dem Schaffen im Felde stehender Komponisten galt ein Abend der Fachschaft Komponisten in der Reichsmusikkammer, die damit eine Pflicht der Kameradschaft er-

füllte und zugleich ihre nunmehr seit fünf Jahren zielbewußt durchgeführte Werbung für neue Musik erfolgreich fortsetzte. Das uraufgeführte Streichquartett von Fritz Werner, Potsdam, gefiel durch die Verbindung eines frischen, musikantischen Zuges mit einer sicher durchgeführten thematischen Arbeit. Die Sonate für Flöte und Klavier von Gustav Schwickert gibt dem Blasinstrument dankbare Wirkungen, während Erich Sehlbachs Klavierfantasien bei allem Formwillen glücklich ihren improvisatorischen Charakter betonen. Curt Beythien gibt mit seinem Klaviertrio Werk 37 einen interessanten Beitrag zum Variationenproblem, Ulf Scharlau endlich findet in seinen sechs Liebesliedern eine überzeugende Gesangslinie für die ekstatisch-verinnerlichte Lyrik Bindings. Hannah Klein (Sopran), Irma Zucca-Sehlbach und Rolf Albes (Klavier), G. Krebs (Flöte) waren die Ausführenden.

Ein Kammermusikabend, den Maria Neuß als Geigerin und Sava Savoff mit tonschönem und schwungvollen Musizieren gestalteten, wurde durch Werk und Ausführende zu einem deutsch-bulgarischen Gemeinschaftskonzert. Die h-moll-Sonate von Iwanoff Radkewitsch erwies sich als ein wirkungsvolles Vortragsstück mit leidenschaftlich drängender Melodik. Die Namen Beethoven, Schubert, Liszt und Tartini gaben im übrigen Gewähr für ein musikalisch wertvolles und abwechslungsreiches Programm.

Pianisten und Sänger beherrschten in den letzten Wochen die zahlreichen Solistenabende. In der Singakademie gab das Ehepaar Astrid Schmidt-Neuhaus und Hans Otto Schmidt im Rahmen der „Stunde der Musik" Proben eines virtuos-schwungvollen und gut aufeinander abgestimmten Zusammenspiels in Werken für zwei Klaviere: Mozarts von Busoni bearbeiteter „Fantasie für eine Orgelwalze" und in Liszts „Concerto Pathétique". — Für die „Berliner Konzertgemeinde" spielte Winfried Wolf Schubert, Brahms, dazwischen drei Russen: Rachmaninoff, Borodin und Scriabine. Wolfs Klavierkunst, deren Vorzüge nicht zuletzt in dem Einklang von Technik, Stilgefühl und Tonkultur liegen, hinterließ wieder nachhaltigen Eindruck. Erik Then-Bergh, seit seinem ersten Berliner Auftreten als einer unserer besten Nachwuchspianisten bekannt, bewies auf seinem letzten Klavierabend erneut den ungewöhnlichen Zuschnitt seines Talentes in der groß angelegten Wiedergabe von Bach, Beethoven (Apassionata), Brahms und Chopin (h-moll-Sonate). Allerdings erschien sein Spiel diesmal durch Temporückungen und Klangübersteigerungen weit unausgeglichener als sonst.

Drei Abende gestaltender Liedkunst sind mit den Namen Gertrude Pitzinger, Margarete Klose und Arno Schellenberg verbunden. Gertrude Pitzinger hat jene seltene Einheit des beseelten Ausdrucks und des frei strömenden Gesangstones erreicht, die jeder ihrer Darbietungen eine zwingende Echtheit und Unmittelbarkeit gibt. Schumanns „Frauenliebe und -leben" war ein Musterbeispiel für diese innige und erlebnisschaffende Vortragskunst, der man nur eine etwas stärkere Belebung durch vielfältigere Zeitmaße wünschte. Margarete Klose setzte ihren herrlichen, sooft im dramatischen Feuer der Bühne erprobten Alt diesmal auch für das zeitgenössische Schaffen ein und bereicherte ihr klassisch-romantisches Programm mit Liedern von Mark Lothar. Es war ein Abend großer Stimmkunst, wie ihn in ähnlicher Weise Arno Schellenberg vermittelte, der in Liedern und Arien wieder den Stimmglanz und Wohllaut einer unserer schönsten Baritonstimmen entfaltete. Michael Raucheisen war an diesen Abenden wieder der mitgestaltende Begleiter.

Baritonkunst in vielfältiger Gestalt boten Karl Schmitt-Walter, der ein Volksliedprogramm kultiviert und mit feinem künstlerischem Geschmack sang, Hans Heinz Wähnelt, der seinen kraftvollen und ergiebigen Baßbariton mit betonter Podiumswirkung für Lieder und Arien einsetzte — bemerkenswert die schlicht-gefälligen „Handwerkerlieder" von Hans-Joachim Sobanski —, und Clemens Kaiser-Breme, der seinen sympathischen künstlerischen Ehrgeiz und sein beachtliches gesangliches Können u. a. an den uraufgeführten romantisierenden „Liedern der Treue" von C. J. Kauffmann bewährte. Richard Billeb und — ein seltener Gast in Berlin — der Essener Generalmusikdirektor Albert Bittner sind als Begleiter hervorzuheben.

Hermann Killer.

Berta Berkenheier stellte zu ihrem Schaden große Ansprüche an die Hörer, wenn sie zwei so umfassende Werke gleicher Gattung wie die Telemann-Variationen von Reger und die Eroica-Variationen von Beethoven auf ihr Programm setzte. Es bedarf schon eines ungewöhnlichen Maßes von vielseitiger Gestaltungskraft, um hier den Hörer beständig zu fesseln. Das Spiel der Pianistin bezeugte im übrigen künstlerischen Ernst und aufgeschlossenes Verständnis für Form und Rhythmus.

Bei der pianistischen Technik Rudolf von Oertzens sind noch mancherlei Unebenheiten festzustellen. Doch verrät die Art, wie er den geistig-seelischen Gehalt des Kunstwerks auszuschöpfen versucht, den durchaus feinfühlig empfindenden und sinnvoll nachschaffenden Künstler, so daß man für seine weitere Entwicklung das Beste erhoffen kann.

Der Pianist Fritz Weitzmann bestätigte in seinem 2. Beethoven-Abend von neuem eine bemerkenswerte Auffassungskraft und ein sicheres Gestaltungsvermögen. Er zeigt eine besondere Vorliebe für kontrastreiches, impulsiv vorandrängendes Spiel. Im Pedalgebrauch läßt er zuviel Freiheit, so daß manche feine Linienführung im klanglichen Rausch erstickt.

In seinem 4. Sinfoniekonzert mit dem Städtischen Orchester Berlin erprobte Wilhelm Rolf Heger seine Fähigkeiten an Brahmsschen Werken. Die Haydn-Variationen und die F-dur-Sinfonie brachte er mit sicherer Erfassung des Wesentlichen, bei sorgsamer Herausarbeitung des thematischen Gewebes, zur Wiedergabe. Paul Richartz meisterte mit beschwingtem und modulationskräftigem Ton den Solopart des D-dur-Violinkonzerts. Dirigent und Solist wurden von dem aufmerksam mitgehenden Orchester trefflichst unterstützt.

Freuke Martens hatte für ihren Liederabend ein abwechslungsreiches Programm zusammengestellt, das außer Händel, Schubert, Brahms und Wolf auch die Namen Wetz und Haas in Erinnerung brachte. Die Sängerin, die über einen hellen, kräftigen Sopran verfügt, war ernstlich bemüht, dem Wesensgehalt der Gesänge nachzuspüren. Maria Andrée Thamm begleitete sicher und einfühlsam.

Carola Behr setzte ihre kräftige, modulationsfähige Stimme für Lieder von Schubert, Wolf und Kusterer ein. Besonderen Beifall errang sie mit der äußerst feinsinnigen Wiedergabe der Gesänge von Hugo Wolf. Auch die in impressionistische Farbigkeit getauchten Lieder Arthur Kusterers, ihres zuverlässigen Partners am Flügel, brachte sie zu eindringlicher Wirkung.

Außer Bach und Schumann hatte Karl August Schirmer für seinen Klavierabend Regers Variationen und Fuge über ein Thema von Bach ausgewählt. Gerade an diesem Werk konnte er überzeugend dartun, zu welch bedeutenden Leistungen er fähig ist. Eine nuancenreiche Anschlaggebung verbindet sich mit einer sicheren Erfassung der Form- und Stilbedingtheiten der Werke. Allerdings könnte durch eine sorgfältigere Pedalbehandlung noch vieles an Klarheit gewinnen.

Gustav Havemann (Violine) und Rudolph Schmidt (Klavier) unterstützten mit ihrer bewährten Vortragskunst in der 19. Stunde der Musik das Bemühen, ernststrebenden Nachwuchskünstlern den Zugang zur Öffentlichkeit zu ebnen. Der Pianist Gerhart Münch fesselte vor allem durch die kraftvolle, überlegene Art seines Spiels, das mit sicherer Empfindung die verschiedensten Ausdrucksbezirke (Bach, Busoni, Chopin, Skrjabin) beherrscht und den Anforderungen der Werke in vollendetem Maße gerecht wird.

Erich Schütze.

Alfred Hoehns von starken Gestaltungsenergien bewegte, bei aller Leidenschaftlichkeit und Schwunghaftigkeit jedoch vertiefte und formal imponierend gebändigte Pianistik genoß man im Beethoven-Saal in künstlerisch verpflichtenden Aufgaben. Dem Zwingenden seiner technischen Leistung in

Brahms' Händel-Variationen ordnete sich über gesteigerte Ausdruckskraft und Scharfsinn in der Aufzeigung des thematischen Wandlungsvorganges. Lapidar die Schlußfuge. In Schumanns C-dur-Fantasie, die augenblicklich bei Klavierabenden wieder eine führende Rolle spielt, durchglühte feurige Begeisterung die Wiedergabe, es fehlte aber im Schlußsatze auch nicht das seelenvolle Ausschwingen schwärmerischen Gefühls. Hoehns Kunst steht also auch der ideal schöne und empfindungsgesättigte Ton zu Gebote. Es gab mit Recht wärmsten Beifall.

*

Durch den Impuls, die Klangwärme und die geistige Geschlossenheit seines künstlerischen Zusammenwirkens erweckte das Dahlke-Trio mit einer Morgenfeier im Bechstein-Saal den begeisterten Widerhall seiner zahlreichen Hörer. Die glanzreiche Tongebung des Klarinettisten Alfred Richter, die noble Strichführung des Cellisten Walter Schulz und das beschwingte, doch kammermusikalisch disziplinierte Klavierspiel Julius Dahlkes verbinden sich zu packender Gesamtwirkung. Das von schmerzlicher Leidenschaft erfüllte a-moll-Trio op. 114 von Brahms gewann durch die reifen Könner erlebnishaft Gestalt. Überlegen auch die Darstellung der Klarinettensonate op. 120,1 des Meisters. Ein Beethoven-Teil, in dem auch der Cellist Gelegenheit zu solistischem Hervortreten hatte, schloß sich an.

*

Kirchenmusikdirektor Adolf E. Schütz hat sich das hohe Ziel gesetzt, sämtliche Orgelwerke von Bach in der Petrikirche in zwanzig Feierstunden vorzutragen. Die Stilerfahrenheit, das geklärte manuelle Können und die geistige Verbundenheit des Spielers mit dem gewaltigen Stoff befähigen ihn zu eindringlichen Leistungen, bei denen das Ich in maßvoller Haltung hinter der Aufgabe zurückgestellt wird. Wird für die gigantischen Fantasien oder Tokkaten mit Fugen ein kraftvoll großzügiger Deutungsstil gefunden, der die Weiten der Form durchmißt und starke Ausdruckssteigerungen zusammenzwingt, so erfahren die intimeren Formen der Choralvorspiele in ihrer kontrapunktischen Verästelung Durchhellung und verinnerlichtes Leben. Auch die 12. Veranstaltung, die mit dem Monumentaleindruck der dorischen Tokkata und Fuge verheißungsvoll begann und als Seltenheit die Fantasie und Fuge in e-moll brachte, war in diesem Sinne ein voller Erfolg.

*

Als einer der Höchstbegabten aus dem Pianistennachwuchs hat Karlrobert Kreiten seinen Namen in verhältnismäßig kurzer Zeit bekanntgemacht. Er konnte auch jetzt wieder im Beethoven-Saal im Zyklus „Meister am Blüthner" sein starkes Talent erproben. Kraftvoll-ungestümer Ausdruck und begeisterter Drang beflügeln seinen Vortrag, der sich in großen Gegensätzen auslebt und den Willen zur Unbedingtheit verrät. Seine virtuose Spielfertigkeit gibt ihm größte Bewegungsfreiheit, verführt ihn allerdings auch zuweilen zu etwas „gefährlichen" Zeitmaßbeschleunigungen, gegen die unbedingt angekämpft werden müßte. Die im Laufwerk geschliffene, federnde und gestraffte Wiedergabe von Haydns Es-dur-Sonate hatte auch klanglich viele Feinheiten. Ein aufwühlender Eindruck wurde erzielt mit Schuberts grandioser Wandererfantasie, in der sich Steigerung auf Steigerung türmte. Daß es nicht nur äußerlicher Impetus ist, was den jungen Stürmer fortreißt, bewies die erlebnisechte Ausschöpfung des Adagios.

*

Der technisch sauber ausgebildete Pianist Lothar Bonfels (Dortmund) vermochte sich im 12. Konzert junger Künstler die Ausdruckswelt von Beethovens Les Adieux noch nicht recht zu erkämpfen, man vermißte die Steigerungsanlage. Anschlagsmäßig sensibler gab er sich in Brahmsens vom Schumann-Erlebnis durchseelten Variationen op. 9, obschon sein Spiel klanglich noch reichere Schattierungen erhalten könnte. Die Forteflächen wirken bei ihm noch ziemlich hart. Klar und plastisch wurde Paul Graeners interessante Gotische Suite in ihrer herben Polyphonie ausgeführt. Der Münchener Violinist Fritz Sonnleitner,

den Edgar Weinkauf mit Sicherheit begleitete, hatte sich mit Mozarts B-dur-Sonate vorerst zuviel vorgenommen. Der Eindruck blieb dünn und leer. Strichmäßig modulationsfähiger und innerlich beteiligter war sein Vortrag der durchaus fesselnden Sonate von Hanns Mayr.

*

Durch ein vornehm ausgewähltes Liedprogramm nahm Emmy Vogel bei ihrem Abend in der Singakademie für ihr künstlerisches Streben ein. Bei behutsamem Einsatz ihres Mezzoaltmaterials ergaben sich dank lyrischer Empfindsamkeit gedämpfte Vortragsfarben von unbezweifelbarem Stimmungsgehalt, leider wirkte sich jedoch der Versuch zu expressiverer Klanggebung häufig in Schwächung der Atemstütze und in merklichen Abirrungen der Tonhöhe aus. Es scheint, daß die Sängerin über einen größeren Zeitraum hin mit dem technischen Training ihres Organs ausgesetzt hat und nun erst wieder mit dem Neuaufbau beginnt. Hermann Reutter begleitete in kluger Rücksichtnahme auf die dynamischen Entfaltungsmöglichkeiten der Konzertgeberin.

*

Auch ein Sonderkonzert des spielbegeisterten Städtischen Orchesters und seines straff und schwunghaft den Stab führenden Dirigenten Fritz Zaun diente dem hohen Ziel, das Band zwischen feldgrauen deutschen Tonsetzern und der Heimat enger zu knüpfen. Die Vortragsfolge gründete sich auf dem Gegensatz geballter Ausdrucksgröße und heiterer Entspannung. Wuchtig und energiebetont im ersten Teile Ulrich Sommerlattes „Festlicher Aufruf", dem in Ottmar Gersters „Ernster Musik" eine Schöpfung voll ringendem Ethos und herber Spannungsgeladenheit folgte. Um so aufgeräumter gab sich der Schlußteil. Als Uraufführung hörte man eine mit Witz gearbeitete und durch Naivität entzückende Serenade von Gustav Adolf Schlemm, der sich eine kunstgewerblich verfeinert geformte Tafelmusik für kleines Orchester von Hans Lang in sauberer stimmiger Satzweise anschloß. Rhythmisch gesund die volkstanzverwurzelte Oberschlesische Suite von Gerhard Strecke, die den erfahrenen Instrumentationspraktiker bekundete. Bunt und wirbelnd lebendig als Ausklang das talentiert geschriebene Vorspiel zur Oper „Das verlorene Paradies" von Karl Szuka. Zaun und seine Gefolgschaft sorgten für groß akzentuierte und feinlinige Darstellungen, wie es der Stil der Werke erheischte. Eine eindringliche Ansprache des Vizepräsidenten der RMK., Prof. Dr. Paul Graener, eröffnete den Abend. Außer Szuka konnten alle Komponisten die freudige Anerkennung der Besucher persönlich entgegennehmen.

*

Else C. Kraus hat sich unter den Pianistinnen von Ansehen schon lange ihren Platz als scharf umrissene Persönlichkeit erobert. Man bewundert ihr zuchtvolles Können und ihren fanatischen Klarheitswillen, noch mehr aber ihre erfolgreiche Anspannung, ihre in geistiger Bewußtheit verwurzelten Wesenseigenschaften innerlich zu erweitern durch Erkämpfung der Welt des Gefühls. Ihr Ringen führte sie tief hinein in die Seelenspannungen der Davidsbündlertänze Schumanns, denen sie Leidenschaft, Schwung und zarte Versunkenheit abgewann bei sehr schöner und empfundener Anschlagsgebung. Von unbestechlicher Sachlichkeit vorher ihre Ausdeutung von Händels B-dur-Variationen und Bachs Chromatischer Fantasie und Fuge. Schade nur, daß die Vortragsfolge soviel Allbekanntes enthielt. Allerdings muß man berücksichtigen, wie sehr die Künstler von Erwartungen ihrer Hörer abhängig sind.

*

Auf lyrisch freundliche Wirkung und sanften Tonreiz war das Konzert des Tenors Rudolf Propst abgestimmt, der ein im Bereich dynamischer Mittelwerte leicht ansprechendes

und pfleglich geschultes Organ mit Mikrophoneignung besitzt. Die sehr vorsichtige, zurücknehmende Behandlung der Höhe zeigte, daß die Grenzen der Kraftentfaltung seines Materials dem Sänger bewußt sind. Auch die Darstellung will nur anschmiegsam sein. Das Programm baute sich auf sehr bekannten Liedern und Arien auf. Raucheisen paßte sich der Art des Konzertgebers elegant an.

*

Leichte Formschwankungen, wie sie durch Mitgliederwechsel bedingt waren, hat der Kammerchor Waldo Favre mit Glück überwunden. Er steuert wieder auf jene in der Kammerbesetzung zu fordernde Exklusivität des Klanges, Gelöstheit der Technik und künstlerische Feinheit der Darstellung hin, die ihm schon früher als Berliner Solistenvereinigung zu eigen war. Offenbar ist das das Werk des kultivierten und seiner gestalterischen Absichten bewußten Dirigenten. Ein deutsch-italienischer Abend, durch starken Besuch und verdienten Beifall ausgezeichnet, vermittelte reiche Eindrücke. Neben stimmungshingegebenen Romantikerschöpfungen (Brahms, Schumann), erwählten Madrigalen von Monteverdi und effektfrohen Bearbeitungen italienischer Volkslieder fesselten besonders die Erstaufführungen moderner Sätze von dem geistig schürfenden Hans Wedig und von Hans Brehme, der in Form, Harmonik und Haltung erfolgreich einen zeitnahen Stil anstrebt.

*

Das Entzücken seiner Hörer bestätigte Fritz Zaun, daß er auch in seinem 5. Morgenkonzert im Schiller-Theater eine genußreiche Vortragsfolge ausgesucht hatte und sein zielstrebiges Städtisches Orchester zu differenzierten Leistungen zu beschwingen vermochte. Die geistvolle, musizierfrohe Darstellung der Jagdsinfonie von Haydn und die zärtliche Belebung der Prometheus-Ouvertüre von Beethoven waren hierfür die Beweise, ebenso die tonlich gestufte, im Filigran durchseelte Deutung der B-dur-Serenade (K.-V. 361) von Mozart, die den hervorragenden Bläsern des Spielkörpers Gelegenheit zu voller Entfaltung ihres Könnens gab. Als Solist setzte Conrad Hansen den Impetus seines bedeutenden Künstlertums für Bachs d-moll-Konzert für Cembalo ein. Eine neue Erfindung von Dr. Thienhaus, die stereophonische Klangverstärkung des Kielinstruments, erprobte sich dabei als ein Weg, ein altes Instrument dynamisch dem modernen Orchester anzupassen.

Wolfgang Sachse.

Altenburg: Unter der dankenswerten Initiative und künstlerischen Leitung des Intendanten E. Bodart machte sich in einem Sonderkonzert der Staatskapelle Altenburg als erste deutsche Stadt der Vermittlung von Werken feldgrauer Komponisten dienstbar, die als Gäste der Stadt gegenwärtig waren. Einleitend erklangen Werke von H. Ambrosius (Deutsche Tanzsuite) und H. Lang (Tafelmusik), welche die fast streng tonale Harmoniesubstanz und die vorherrschend periodisch gegebene Melodik ihrer Werke den Formgesetzen des klassischen Stils anfühlten und zu eigenartiger künstlerischer Gesamtwirkung emporführten. Gern hörte man die besonders beifällig hingenommene „Lustige Ouvertüre" G. Streckers. Dieses Werk ist von Stimmungsreichtum getragen und von fein empfundenen Kontrasten geschwellt. Es erscheint in seinem tongedanklichen Material durchaus originell geprägt und offenbart (nicht nur angesichts einer gut fugierten Episode!) auch eine spielerische kontrapunktische Reife. Man empfand das Werk als wirkungsvoll aufgetürmte Steigerung, in der sich ein starkes tonschöpferisches Talent von reicher Klangvision offenbarte. Weiterhin erlebte man mit starkem Interesse die Uraufführung der „Insel im Meer" (Helgoland) von F. König. Diese Arbeit stellt in Befolgung ihrer programmusikalisch gemeinten Zielstellung ein farbenreiches, ausdrucksprühendes Stimmungsbild ernster Note dar. Nach einer gesund-modernen, von wechselnden Stimmungen getönten und effektsicher angelegten „Ballettmusik" G. A. Schlemms riß abschließend O. Gerster mit seiner „Festlichen Musik", die sich vor allem durch die beherrscht eingesetzten Mittel ruckhafter Harmonieverschiebungen, motivischer Imitation und paralleler Tonschritte wirksam akzentuiert zeigte, zu der bezwingenden Steigerung eines aufrüttelnden, heldischen Aufschwungs empor.

Rudolf Hartmann.

Düsseldorf: Im Zeichen des im Kriege nun erst recht intensivierten deutsch-holländischen Kulturaustausches stand ein Gastspiel des jungen holländischen Dirigenten Otto Glastra van Loon, der in seiner Heimat als Gründer des Nederlandsch Kamerorkest und als Chorleiter ein reiches Tätigkeitsfeld gefunden hat, nachdem er in Basel seine ersten Sporen verdiente. In einem Sinfoniekonzert des Städtischen Orchesters führte er sich mit einem zeitgenössischen Werk vielversprechend ein. Die „Sinfonischen Variationen" von Henk Badings sind in ihrer kompromißlosen Klanghärte nicht eben „eingänglich". Ihr Stil liegt auf der gleichen Linie wie die von dem Deutschen Karl Höller schon zu wesentlicherer Aussage verdichtete Haltung. Dabei erscheint das holländische Musiziertemperament etwas kühler und bewußter. Hier ergibt sich eine aufschlußreiche Parallele zu den alten Niederländern, die bei aller virtuosen Formbeherrschung und Technik nicht jene Innigkeit des Gefühls erreichten, die dem Deutschen im Gemüt liegt. Nach dem sehr beifällig aufgenommenen Werk von Badings sang die Haager Sopranistin Henriette Sala ein sakral psalmodierendes „Salve Regina" von Rudolf Mengelberg, dessen rhetorischer Charakter in warmgetönter Wiedergabe unterstrichen wurde. Der „Sommersang" von A. Voormolen ist ein breit und klangfreudig hingesetztes Tongemälde in Straußischen Farben, dem die Sängerin mit lyrischer Einfühlung gerecht wurde. In Brahms' Dritter Sinfonie in F-dur gelang dem Dirigenten noch nicht das rechte Gleichgewicht zwischen Streichern und Bläsern, das die weitausladende Exposition des ersten Satzes verlangt. Die holländischen Gäste wurden mit betonter Herzlichkeit begrüßt.

Friedrich W. Herzog.

Frankfurt a. Main. Während Deutschland im Kampf um seine Selbstbehauptung alle Kräfte aufbietet, um der letzten Entscheidung gewachsen zu sein, zeigt ein reges Kunstleben, wie groß das Bedürfnis nach innerem Ausgleich, nach Erhebung und Entspannung ist. So findet die erhöhte Zahl der Winterveranstaltungen ungeahnt großen Zustrom, in dem auch das Feldgrau erfreulich stark vertreten ist. Führend sind natürlich die Museumskonzerte. Georg Kulenkampff interpretierte im ersten Freitagskonzert das Violinkonzert in D-dur von Brahms mit der ihm eignen Modulationsfähigkeit des Tones. Mit der Uraufführung der 3. Sinfonie von Gernot Klußmann (Joseph-Haas-Schule) gewährte das zweite Konzert einen Einblick in gangbare Wege heutiger Formbestrebungen, interessant durch die Fuge über einen eignen Hymnus im Finale. Alfred Hoehn brillierte am gleichen Abend mit Tschaikowskys b-moll-Klavierkonzert als Gestalter großen Formats. Wie bereits in Baden-Baden schlug das Concerto grosso des Frankfurters Kurt Hessenberg in seiner Frische und seinem klaren Aufbau auch im dritten Freitagskonzert durch. In Schumanns Klavierkonzert bewährte die Musikpreisträgerin Rosl Schmid konzertreifes Können. Als Richard-Strauß-Feier galt ein Abend mit „Zarathustra" und „Ein Heldenleben", zwei Werke, die seit ihrer Erstaufführung Heimatrecht in Frankfurt besitzen. Margarethe Teschemacher war als stilkundige Strauß-Interpretin verpflichtet. Für den als Leiter des nach Spanien abgereisten Opernensembles abwesenden Frz. Konwitschny durften die Frankfurter Hans Pfitzner und seine kleine Sinfonie (komponiert 1939) begrüßen, eine Schöpfung, die in ihrer Liebenswürdigkeit und glatten Fügung starken Anklang fand. Mit Otto Winkler am Pult teilten sich Alma Moodie und Rudolf Metzmacher (Cello) in die vollendete Wiedergabe des Brahms-Konzertes für Violine und Cello.

Die Sonntagskonzerte, deren erstes Gustav Havemanns geigerisch ganz dankbares Violinkonzert uraufführte, bringen Beethovens sämtliche Sinfonien, wofür die Kunstfreunde dem energischen, vielseitigen Dirigen-

ten des Museumsorchesters, Franz Konwitschny, dankbar sind. Große Aufgaben bewältigte auch das im Frankfurter Musikleben zum wichtigen Faktor gewordene Rhein-Mainische Landesorchester unter Fritz Lujé, der z. B. im ersten Konzert (mit Marcell Wittrisch als Solist) Bruckners 6. Sinfonie achtunggebietend nachgestaltete. Peter Raabe war im zweiten, Beethoven gewidmeten Konzert Gast am Dirigentenpult. Mit Namen wie Sibelius, Smetana und Dvorak, dessen Cellokonzert Enrico Mainardi spielte, führte das dritte Konzert in die Tonwelt Böhmens und Finnlands.
Kammermusikveranstaltungen übten durch gepflegte Kunst erhöhte Anziehungskraft aus, so das Zernik-Quartett, ein romantischer Liederabend Karl Erbs, das Frankfurter Trio (Heinz Schröter, Joseph Peischer und Peter Gollwitzer); dazu die stammhaften Kammermusikabende der Museumsgesellschaft. Gern gesehene Gäste der Frankfurter sind Pianisten. Zunächst die einheimischen: Georg Kuhlmann, als persönlich gestaltender Vermittler moderner Musik bekannt, mit mehreren Abenden Beethovenscher Klavierwerke und Gerhard Dettmering mit einem Gemischtprogramm. Mit fünf Brahms-Abenden hatte sich Richard Laugs angesagt. In einem Zyklus von fünf Meisterabenden, der in dieser Form Tradition geworden ist, erlebten wir Gieseking, der mit ungeminderter Delikatesse seines Spiels von Bach bis Rachmaninoff führte.
Wichtige Aufbauarbeit leisten die „Konzerte junger Künstler", in denen Instrumentalisten und Sänger der Erziehungsarbeit der Musikhochschule ein schönes Zeugnis ausstellten. — Im Dienst zeitgenössischer Musik hat der Frankfurter „Arbeitskreis für neue Musik" bereits eine gesicherte kulturelle Position. U. a. brachte man von Herrmann Reutter eine eingängige Jugendarbeit, Lieder mit Streichquartett, die den Reiz dieser Besetzung voll ausschöpfen. Ein originelles Streichquartett von Boris Blacher mußte dank der lebensprühenden Wiedergabe durch das Lenzewsky-Quartett wiederholt werden!

Gottfried Schweizer.

Leipzig: In den Gewandhauskonzerten machte Hermann Abendroth durch die Uraufführung der d-moll-Sinfonie von Hans Wedig mit einem der klassischen viersätzigen Form verpflichteten, mehr durch satztechnisch geschickte Faktur als durch Eigenwüchsigkeit der Thematik interessierenden Werk bekannt. Schönen Erfolg hatten auch Sigfrid Walther Müller mit seiner farbenprächtigen, frischen „Böhmischen Musik für Orchester" und Hermann Ambrosius mit seiner trefflich gearbeiteten, volksgebundenen und unproblematischen „Deutschen Tanzsuite". Den stärksten Erfolg unter den Neuheiten hatte Gottfried Müller mit seinem „Konzert für Orchester", zweifellos einem der fesselndsten zeitgenössischen Werke, das nicht nur durch die staunenswerte Beherrschung der kontrapunktischen Formen, sondern auch durch bezwingende innere musikalische Kraft die Entwicklung dieses jungen Komponisten in gerade aufsteigender Linie zeigt. In den Kammermusiken des Gewandhausquartetts fand die „Dreikönigsmusik" für zwei Klaviere von Felix Petyrek, ein bei aller gelehrten Satzkunst doch musikalisch triebkräftiges Werk, und das formtechnisch strenge, doch lockere und spielfreudige zweite Streichquartett von Wolfgang Fortner sehr freundliche Aufnahme. In einem Konzert des Landeskonservatoriums vollbrachte Johann Nepomuk David eine glänzende künstlerische Tat mit der chorisch und musikalisch vollendeten Aufführung der „Deutschen Motette" für vier Solostimmen und sechzehnstimmigen gemischten Chor a cappella von Richard Strauß durch die von ihm zu einem idealen Vokalchor erzogene Kantorei des Landeskonservatoriums.
Mit der Aufführung des Bachschen Weihnachtsoratoriums durch den Thomanerchor ging ein bedeutsamer Zeitabschnitt des Leipziger Musiklebens zu Ende: zum letzten Male stand Karl Straube als Leiter eines großen Chorwerkes in der Thomaskirche. Am 1. Januar ist er in den Ruhestand getreten und hat sein Amt als Thomaskantor in die Hände von Günther Ramin gelegt. Ströme geistigen und musikalischen Lebens sind von Straube ausgegangen durch seine 37jährige Tätigkeit, mit der er nicht nur das Leipziger, sondern das gesamte deutsche und außerdeutsche Musikleben befruchtet hat als treuester und berufenster Diener und Sachwalter des unermeßlichen Erbes, das uns sein großer Amtsvorgänger Johann Sebastian Bach hinterlassen hat.
Unter den Neuheiten des Gewandhauses war Hans Pfitzners „Kleine Sinfonie" eine freudige Überraschung. Das völlig unproblematische, für kleine Orchesterbesetzung geschriebene Werk, dessen farbenreiche, bewußt einfache Musik die feinen darin enthaltenen kontrapunktischen Reize fast scheu verbirgt, hatte in einer prächtigen Ausführung durch Hermann Abendroth und das Gewandhausorchester solchen Erfolg, daß das heitere, leicht beschwingte Finale sofort zur Wiederholung verlangt wurde. Ein anderes sehr starkes Gegenwartswerk begegnete uns in Karl Höllers „Passacaglia und Fuge für großes Orchester", op. 25, das in der Abwandlung eines Themas von Frescobaldi einen Musiker von eminenten satztechnischem Können, aber mehr noch von blutvoller, persönlicher Gestaltungskraft zeigt. Von neueren Cellokonzerten erwies sich das Konzert op. 34 von Max Trapp (gespielt von Enrico Mainardi, Rom) als ein sehr dankbares, formsicheres Stück, während das in der Erfindung etwas akademische Cellokonzert von Walther Lampe (gespielt von Ludwig Hoelscher) über einen Achtungserfolg nicht hinauskam. Stärkste künstlerische Erfolge hatten wiederum die Gastspiele der Münchener Philharmoniker unter Oswald Kabasta und der Berliner Philharmoniker unter Wilhelm Furtwängler.
Durch die Begründung der Konzertdirektion Franz Jost hat das solistische Konzertleben in Leipzig seit Neujahr einen gewaltigen Aufschwung genommen. Auch verschiedene neue Kammermusikvereinigungen haben sich gebildet (Boche-Trio, Radelow-Quartett, Stiehler-Quartett); ein noch in Bildung begriffenes Leipziger Gewandhaus-Kammerorchester unter Führung von GMD. Paul Schmitz wird demnächst vor die Öffentlichkeit treten.

Wilhelm Jung.

Nürnberg: Wie überall im Reiche, so konnte sich auch hier das Konzertleben, des Krieges ungeachtet, in gewohntem und kaum vermindertem Umfange entfalten. In den Philharmonischen Konzerten (deren Zahl in diesem Jahre sogar auf sieben erhöht wurde) kamen als Gäste Georg Kulenkampff mit dem stets stürmisch aufgenommenen Violinkonzert von Tschaikowsky, Claudio Arrau mit einer bis ins kleinste geschliffenen und gezügelten Wiedergabe des Klavierkonzertes G-dur von Beethoven. Als Gastdirigent hinterließ Albert Bittner in seiner Geburtsstadt mit einer von edler und gesunder Musikalität und Darstellungskraft getragenen Aufführung von Brahms' Dritter haftende Eindrücke. Die übrigen Konzerte betreute GMD. Alfons Dressel. Von ihm hörten wir Beethovens Erste in einer klanglich ungemein gestrafften Fassung und eine lebensprühende Wiedergabe von R. Straußens „Till Eulenspiegels lustige Streiche". Unter Karl Demmers Leitung hat sich auch das Frankenorchester zu einem achtunggebietenden künstlerischen Faktor des Nürnberger Musiklebens entwickelt. Im Verein mit KdF. und der Stadtbehörde ist es bereits in den ersten Kriegsmonaten zur Durchführung von sonntäglichen Morgenfeiern übergegangen. Breitesten Schichten

unserer Stadt ist damit eine Möglichkeit geschaffen worden, aus den seelischen Werten der musikalischen Meisterwerke neue Kräfte für den harten Alltag zu sammeln. Kammermusikalische Erlebnisse besonderen Gewichts vermittelt nach wie vor der Privatmusikverein. Besonders ist ihm ein Pfitzner-Abend zu danken, zumal er die einzige Pfitzner-Ehrung unserer Stadt geblieben ist. Das Strub-Quartett spielte (mit Hellmuth Hidegheti am Klavier) des Meisters Klavierquintett, Violinsonate und Streichquartett. Ihr durchblutetes, zuchtvolles Musizieren führte ins Herz der Pfitznerschen Musik. Des weiteren erlebten wir hier auch wieder die besessene, persönlichkeitserfüllte Klavierkunst Georg Kempffs und die geschliffene und lautere Geigenkunst Siegfried Borries'. Das Collegium Musicum veranstaltet seit Kriegsbeginn unter dem Motto „Von deutscher Art" sonntägliche Morgenfeiern, die sich gleichfalls eines regen Zuspruchs erfreuen. Bekannte einheimische Künstler wie die Geiger Stefan Prögel, Richard und Anita Lauer-Portner, die Cellisten Karl Brehm und Leo Koscielny, der prächtige Flötist Hans Schneider sind die Namen, die auf diesen Programmen regelmäßig wiederkehren. Mit einem „Böhmischen Abend" hat sehr früh auch das Nürnberger Streichquartett (Horvath, Winter, Kröber, Kühne) seine Vortragsreihe „Das Streichquartett in seiner Entwicklung bis zur Gegenwart" fortgesetzt. Willy Spilling.

Stuttgart: Mit einem Sinfoniekonzert der Württ. Staatstheater setzte das Stuttgarter Musikleben, zunächst etwas zögernd, dann um so reicher sich entfaltend, ein. Karl Freund (Berlin), der als Gast für das kommende Spieljahr als erster Konzertmeister gewonnen wurde, fesselte durch vornehmes, stilvolles Spiel in Beethovens Violinkonzert. Unter GMD. Herbert Albert hörten wir Brahms' erste Sinfonie und ferner als Erstaufführung die Variationen über ein Husarenlied von Franz Schmidt, denen man eine gewisse sinfonische Größe nicht abstreiten kann, das glatte, verbindliche dritte Klavierkonzert mit Walter Gieseking als glänzendem Solisten und Dvoraks Sinfonie „Aus der neuen Welt". Rudi Stephans „Musik für Orchester", ein concerto grosso von Corelli, Paganinis D-dur-Violinkonzert, von Vasa Prihoda überlegen gespielt, sind erwähnenswert. Albert verband Bruckners neunte Sinfonie in der Originalfassung mit Brahms' Doppelkonzert (Solisten: Karl Freund und Ferdinand Merten). Pfitzners „Kleine Sinfonie", ein beglückendes Werk höchster Reife und Schlichtheit, bildete den Mittelpunkt eines anderen Konzertes. Herbert Albert, der alle Konzerte selbst leitete, besitzt vor allem ein gutes Klanggefühl und ist ein temperamentvoller Musiker, dessen Leitung mehr von spontanen Temperamentsausbrüchen oder schwelgender Hingabe als überlegendem, stilvollem Musizieren beherrscht wird.

Ein großes Verdienst kommt Kapellmeister Martin Hahn zu, der in seinen Volkssinfoniekonzerten mit dem Landessinfonieorchester wertvollste, öfters auch unbekanntere sinfonische Meisterwerke aufführt. In den vier ersten Abenden hörten wir Bachs „Kunst der Fuge" im wesentlichen in der Bearbeitung von Gräser, einen Haydn-Abend, einen Bruckner-Abend (u. a. die vier Orchesterstücke und die zweite Sinfonie) und einen Mozart-Abend. Auch die KdF.-Kulturgemeinde tritt mit einem größeren Sinfoniekonzert-Zyklus hervor. Im ersten Konzert, das Gerhard Maaß leitete, sang Lore Fischer Haydns Kantate „Ariadne auf Naxos". Erstmals erklang hier auch das Finale der vierten Brucknersinfonie von 1878 („Volksfest"). Man hörte das Reichssinfonieorchester unter GMD. Franz Adam, den Stuttgarter Orchesterverein unter der überlegenen Leitung von GMD. Carl Leonhardt, der sich erfreulicherweise für Halms d-moll-Sinfonie einsetzte, und als Gäste die Münchener Philharmoniker unter Oswald Kabasta mit Beethovens sechster und Bruckners vierter Sinfonie (Originalfassung).

Etwas zurückhaltender waren die Solisten. Außer bekannten Meistern wie Walter Rehberg, Wilhelm Kempff, Walter Gieseking, Edwin Fischer, Georg Kulenkampff, Karl Freund, Heinrich Schlusnus oder Gertrud Pitzinger traten die einheimischen Solisten nur selten hervor. Es seien besonders die Stuttgarter Künstler Johannes Willy, der die „Winterreise" überzeugend sang, der Bassist Johannes Feuerlein, Else Herold (Klavier), Anselm Kunzmann (Klavier), Johanna Löhr (Klavier) und Alfred Kreutz (Klavichord) erwähnt. In dem jungen Karl August Schirmer, einem Schüler von Edwin Fischer, lernten wir einen sympathischen, begabten Pianisten kennen. Zweimal war auch die italienische Geigerin Lilia d'Albore zu Gast. Zu den traditionellen Kammermusikabenden des Wendling-Quartettes, das jetzt in folgender Besetzung musiziert: Carl Wendling, Andrea Wendling-Steffen, Hans Köhler, Alfred Saal, kamen noch Konzerte des Stroß-Quartettes, das wir in einem Schubert-Abend und in einem zweiten Abend mit Haydn, Mozart und Schubert erlebten, des Quartettes der Württ. Staatstheater, des Quartetto di Roma, deren Vortragsfolge Quartette von Cambini, Cherubini und Dvorak umfaßte, des Stuttgarter Streichquartettes und des Württ. Streichquartettes (Konzertmeister des Landesorchesters).

Recht einseitig war die Tätigkeit der Chöre, da die Chorvereinigungen jahraus, jahrein dieselben Werke aufführen. So kamen bisher die Matthäuspassion von Bach durch den Schwäbischen Singkreis (Leitung Hans Grischkat), das Weihnachtsoratorium von Bach durch den Stuttgarter Singkreis (Leitung Gustav Wirsching), Mozarts „Requiem" und dreichörige Werke von Schütz durch den Stuttgarter Oratorienchor (Leitung Martin Hahn) zur Aufführung. Dagegen fehlen schon seit vielen Jahren die unbekannteren Chorwerke von Händel, die Oratorien Schumanns oder neuere Werke (Pfitzner, Höller usw.). Obwohl der Konzertbesuch im Durchschnitt reger ist als in den letzten Jahren, bleibt die Vernachlässigung der jüngeren Musik ein bedauerlicher Zustand. Es muß hier festgestellt werden, daß in einer Großstadt mit fast einer halben Million Einwohner in einer Konzertzeit von mehr als vier Monaten noch nicht ein einziges Werk eines zeitgenössischen, jüngeren Komponisten aufgeführt wurde. Helmut Doster.

* Zeitgeschichte *

Karl Muck † (1859—1940).

Der große Wagner-Dirigent starb am 4. März in seinem 81. Jahr. In Darmstadt geboren, folgte das Kind mit der Familie dem Vater nach Freiburg i. Br., wo Dr. Josef Muck 1860—61 und 1863—65 als 1. Dirigent der Oper tätig war; später vertauschte er diesen noch wenig organisierten Beruf und wirkte als bayrischer Ministerialrat (Würzburg). Auch im Sohn regten sich sehr früh ungewöhnliche musikalische Kräfte. Dennoch siegte vorerst die feurige Liebe zur Antike und ihrer klassischen Sprachwelt, die Karl Muck auf der Universität Heidelberg sich eroberte. Doch nie schlug er die Türe zur heißgeliebten Tonkunst zu und lernte bei Hans von Bülow das Klavier meistern, daß die Virtuosenlaufbahn wie ein lockendes Sonnenland

vor ihm lag. Aber schon hatte sein Adlerauge noch höhere Ziele erkannt: der Bayreuther Kunst zu dienen! Als Kapellmeister! Sobald er in Leipzig seine Universitätsstudien abgeschlossen und nach letztem pianistischem Schliff bei Karl Reinecke im Gewandhaus frühste Lorbeeren an sich gerissen hatte, bestieg er kühn in Zürich das Dirigentenpult nach bescheidenem Anfang als Chordirektor 1880 bis 1881. Auch im folgenden Jahre in Salzburg bekam er zunächst nur Operetten zu dirigieren, tröstete sich aber bei dem unglaublich schnellen Wachstum seiner Schwingen, die ihn bald auf verantwortungsvollste Stellen heben sollten. Gleichzeitig mit ihm war in Salzburg ein Anfänger, der nicht so glücklich war, aber dann seine Berufung zum Schaffen erleben konnte: Hugo Wolf.

Im Todesjahr des Bayreuther Meisters wirkte Muck an der Oper in Brünn, die damals als erste in Europa elektrische Beleuchtung einführte. Nach zwei Jahren in Graz, das ihm die Lebensgefährtin schenkte, holte Angelo Neumann den Hochbegabten 1886 an das Deutsche Landestheater nach Prag, wo Muck den begeisterungsfähigen Studenten große deutsche Kunst nahebringen durfte. Sie wurden schnell seine dankbarsten Zuhörer. Mit der Neumann-Truppe brachte er die Tetralogie des „Ringes des Nibelungen" nach Moskau und Petersburg und folgte einem Rufe nach Berlin, wo er seit 1892 die Hofoper leitete, dann auch die „Schlesischen Musikfeste", die deutsche Oper in London 1903—04, dann die Wiener Philharmoniker. Nach Kopenhagen, Brüssel, Paris und Madrid brachte er den Ruhm deutscher Kunst 1906 bis 1908 gar nach Boston über den Atlantischen Ozean. Hier wirkte er wieder 1912, wurde durch den Weltkrieg überrascht, in dem er sich unerschütterlich zu seinem Deutschtum bekannte, und hatte schwere Jahre durchzuhalten, bis er im November 1919 aus dem Gefangenlager entlassen wurde nach anderthalb Jahren harter Prüfung.

Das namenlose Glück, heimzukehren, seine Lieben in Graz zu umarmen, wurde nur allzubald durch die Not und Schmach seines Volkes überschattet. Dennoch griff er ungebeugt das Aufbauwerk an seinem Posten auf und wirkte in München, dann in Amsterdam (1920—23) und Hamburg. Vor allem aber lag ihm das Wiederaufleben des Bayreuther Erbes am Herzen, das seit dem Weltkrieg verklungen war. Diesem unersetzlichen Schatz des deutschen Volkes war Muck seit seinen weihevollen Parsifal-Aufführungen in Bayreuth 1901 innigst verbunden und ließ 1908 seinen mustergültigen „Lohengrin" folgen, als bester, treuester Helfer Siegfried Wagners.

Endlich gelang es Bayreuths Festspielhaus 1924 wieder zu öffnen. Mit dem „Parsifal" durfte Muck diese Hochburg deutschen Geistes wieder einweihen. 1925 folgten „Die Meistersinger"! Hatte er dem Erben seines Bayreuther Meisters lebenslänglich

Gefolgschaft gelobt, so entließ ihn der allzufrühe Tod Siegfried Wagners 1930 aus einer Verpflichtung, die nun dem bisher Nimmermüden, 71-jährigen, zu schwer wurde. Das letzte Jahrzehnt brachte ihm wohlverdiente Ruhe, vor allem aber die Zuversicht einer großen deutschen Zukunft. Der Führer ehrte den 81 jährigen durch Verleihung des Adlerschildes und gab so diesem arbeits- und ehrenreichen Leben den krönenden Abschluß. Mit Karl Muck sank der Letzte aus der Zeit Richard Wagners ins Grab, an der Schwelle einer neuen, großen Zeit. Friedrich Baser.

Ein Meister der Unterhaltungsmusik

Zu Willi Lautenschlägers 60. Geburtstag.

Das war da vor vier Jahrzehnten um die Jahrhundertwende in meiner rheinischen Heimatstadt Bonn inmitten des von unfähigen Stümpern geleiteten musikalischen Lebens der Stadt ein frischfroher Aufbruch der jungen Generation ins neue Jahrhundert, und fröhlich erdröhnte oft ein überfülltes Eisenbahnabteil in schallendem Gelächter, wenn unser Kreis der nach Köln zum gemeinsamen Studium am dortigen Konservatorium für Musik hinfahrenden Studierenden, dem unter anderen der begabte spätere Humperdinck-Schüler und Musikerzieher seiner Kinder, Friedrich Peter Schirmer, Elly Ney, Willi Lautenschläger und der Unterzeichnete angehörten, die Strecke unsicher machte. —

Während der begabte früh verblichene alte Peter Schirmer nun schon seit dem Jahre 1927, in dem er in Amerika Humperdincks Mirakel-Tournee leitend, fern seinem Vaterlande starb, unter dem Rasen ruht, ward aus Elly Ney unsere deutsche Meisterpianistin und aus Willi Lautenschläger der heute meistgespielte Rundfunkkomponist, als den ihn zahllose Rundfunkhörer kennen und schätzen. —

Bei dem in Bonn am Rhein am 27. Februar 1880 geborenen, einer alten Bonner schlichten Handwerkerfamilie entstammenden Willi Lautenschläger zeigte sich früh eine intensive musikalische Begabung, so daß mit acht Jahren sein Violinunterricht bei dem damaligen Bonner Universitätsmusikdirektor Prof. Leonhard Wolff einsetzte und gleichzeitig mit seinem Klavierunterricht bei dem alten Bonner Organisten Wilhelm Köhler begonnen wurde. Mit 15—16 Jahren schon Kapellmeister an einem reisenden Theater, danach am kleinen Bonner Varietétheater, dirgierte er bereits mit 17 Jahren in den beliebten Sommerkonzerten im Garten des Hotel Kley seinen ersten Walzer. Vom 18. bis 21. Lebensjahre Schüler des Kölner Konservatoriums, auf dem er Kompositionsstudien bei Arno Kleffel und Franz Wüllner oblag, ward er

dann 1902 Kapellmeister des Bonner, damals unter der Leitung des Münchners Otto Beck stehenden Stadttheaters und Leiter verschiedener Chorvereine, und siedelte im Herbst 1909 nach Berlin über. In Berlin, von wo aus in den ersten dreißig Jahren unseres Jahrhunderts die Welt mit internationalen Exotika versorgt wurde, entstanden während der Periode seines sogenannten Ausschreibens zahllose von ihm unter dem Namen José Armándola veröffentlichte moderne Tänze (Tangos, Foxtrotts), vom Jahre 1920 an ausgesprochene Unterhaltungsmusik, bis er dann mit dem Jahre der Machtübernahme durch Adolf Hitler zu seinem Deutschtum erst richtig zurückfand. Zwischen leichterer zierlicher Unterhaltungsmusik, von denen wir nur die bekannten Stücke: Goldkäferchens Brautwerbung, Im Reiche Buddhas, Primavera (argentinische Serenade), den Walzer „Jubel und Trubel", Japanisches Wiegenlied, Blauer Pavillon und Abend am Rhein nennen, wandte er sich dann in der Hauptsache der heiteren Lustspiel- und Märchenouvertüre zu, von denen wir die hauptsächlichsten: Schön Rotraut, Künstlerpech, Jagdouvertüre und Glück in der Liebe verzeichnen, und der Suitenform: Im Zirkus, Moderne Ballettsuite, den ausgezeichneten „Szenen aus dem Mittelalter", Romantische Suite und den übermütigen lustigen „Bildern aus Berlin" und entwickelte sich durch seine Stücke, unter denen sein bestes, weil tiefstes, die sinfonische Skizze „Zu den Sternen empor" den Rahmen der eigentlichen Unterhaltungsmusik in bedeutendem Maße sprengt, Stücke, die sich durch famose Einfälle, formale Gediegenheit und sauberste Arbeit auszeichnen, zum meistgespielten Rundfunkkomponisten. Die in den letzten Jahren allsommerlich stattfindenden Bad Orber Unterhaltungsmusik-Festtage verdanken ihre Begründung und Entstehung seiner Initiative.

Albert Pfeiffer, München.

Tageschronik

Die Berliner Kunstwochen finden vom 22. April bis 4. Mai statt; sie beginnen mit dem traditionellen Empfang durch Oberbürgermeister Dr. Lippert im Festsaal des Rathauses und mit einer Aufführung der 9. Sinfonie von Beethoven durch das Berliner Philharmonische Orchester mit dem Kittelschen Chor unter Leitung von Hans Knappertsbusch. Die Kunstwochen, die 1938 Max Reger und 1939 Johannes Brahms gewidmet waren, stehen in diesem Jahr im Zeichen von Anton Bruckner und Wolfgang Amadeus Mozart. Es sind Konzerte des Berliner Philharmonischen Orchesters unter Leitung von Wilhelm Furtwängler, Eugen Jochum und Hans Knappertsbusch vorgesehen, ein Kammerkonzert von Edwin Fischer mit seinem Kammerorchester, zwei Kammermusikabende des Arrau-Trios und des Strub-Quartetts und zwei Sinfoniekonzerte der Sächsischen Staatskapelle unter Leitung von Karl Böhm mit Walter Gieseking und Georg Kulenkampff.

Kammersängerin Anna Erler-Schnaudt legt mit Ende des Schuljahres 1939/40 ihr Lehramt an den Folkwangschulen Essen nieder, um in den Ruhestand zu treten. Die verdiente Künstlerin, ehemals als Oratoriensängerin weit bekannt, hatte bedeutenden Anteil an der Einführung des Regerschen Musikschaffens. Mit Max Reger selbst hat sie ausgedehnte Konzertreisen unternommen und dabei zahlreiche Lieder des Meisters zur Uraufführung gebracht. Seit 1928 leitete sie eine Gesangsklasse der Essener Folkwangschulen und hat in dieser Zeit eine große Anzahl von Schülern mit bestem Erfolg für Bühne und Konzert ausgebildet.

Am Theater der Gauhauptstadt Reichenberg (Sudetengau) fand die sudetendeutsche Erstaufführung der „Gänsemagd", deutsche Oper von Lill Erik Hafgreen, statt. Musik und Dichtung des Werkes schuf der Deutsch-Schwede Hafgreen. Es wurde im Herbst 1939 mit großem Erfolg am Nationaltheater Mannheim uraufgeführt. Das Theater der Hauptstadt des Sudetengaues hat sich die zweite Aufführung gesichert.

Das Amt für Konzertwesen hat angeordnet, daß der Begriff „Uraufführung" künftig eindeutig auf die überhaupt erste öffentliche Aufführung eines Werkes beschränkt wird. Alle folgenden Aufführungen sind als örtliche Erstaufführungen oder dergleichen zu bezeichnen.

Dr. Erich Roeder, der Musikschriftleiter des Berliner „Angriffs" und der Verfasser einer zweibändigen Draeseke-Biographie, hat den Musikpreis der Westmark erhalten. Roeder steht seit Kriegsbeginn im Wehrdienst.

In Nürnberg wurde der Musikschriftsteller und Komponist Erich Rhode 70 Jahre alt. Er war ursprünglich Offizier, dann Kapellmeister, und er hat schließlich in Nürnberg vor der Machtübernahme eine aufrechte kulturpolitische Haltung gezeigt.

In Rostock starb im Alter von 75 Jahren GMD. Heinz Schultz, ehemals Leiter des städtischen Orchesters.

Der Dirigent und Musikpädagoge Friedrich Rehbock, ein Liszt-Schüler, starb in Darmstadt 79 Jahre alt.

Hans Pfitzner hat soeben die Komposition eines neuen Orchesterwerkes, Opus 45, beendet, das unter dem Titel „Elegie und Reigen" (für kleines Orchester) in Kürze bei F. E. C. Leuckart, Leipzig, erscheinen wird.

Die Handharmonika-Fachschule Trossingen (Württ.) führt seit Jahren die Ausbildung zu Musiklehrern für solche Instrumente durch fachliche und künstlerische Lehrkräfte unter der Leitung des bekannten Komponisten Hugo Herrmann durch. Die Kurse teilen sich in Hauptkurse, Umschulungskurse und Sommerfortbildungskurse, deren Anfang auf 1. Oktober, 1. März oder 15. Juli festgesetzt ist. Der Lehrplan zeigt die gleichen Unterrichtsfächer und Arbeitsgemeinschaften wie in Musikseminaren.

Julius Gatter in Plauen plant eine Aufführung des Fritz Reuterschen Oratoriums „Das Spiel vom deutschen Bettelmann".

Prof. Paul Dehne bereitet eine Aufführung des Rüggebergschen abendfüllenden Chorwerkes „Der Spielmann" in Elbing vor.

„Der Weg zur Ewigkeit", ein Oratorium des erzgebirgischen Komponisten Walther Böhme, kommt nunmehr auch in Blankenese unter Gustav Zippel zur Aufführung.

Paul Höffer vollendete ein Klavierkonzert, das im Frühjahr 1940 erscheinen wird.

Alfred von Beckerath schrieb die Musik zu der abendfüllenden Tanzpantomime „Orest" von Hilde Schewior.

Hans Bullerians 7. Sinfonie gelangte unter GMD. A. Rother im Sinfoniekonzert des Deutschen Opernhauses in Berlin zur Uraufführung.

Wilhelm Rolf Heger ist eingeladen worden, neben anderen Konzerten mit der Dresdner Philharmonie im Sudetengau ein Konzert in Prag im Smetana-Saal mit Werken von Tschaikowsky, Respighi und Strauß zu dirigieren.

Ottomar Voigt hatte mit dem Violinkonzert von Max Bruch unter Leitung von Josef Keilberth in Karlsruhe einen durchschlagenden Erfolg.

Friedrich Sanders sinfonische Dichtung „Heroide" bildet zusammen mit Beethovens 9. Sinfonie das Programm der Pfalzoper in Kaiserslautern am Karfreitag.

Henny Siben (Berlin) sang im Februar anläßlich eines Kammerkonzertes in Dortmund unter der Leitung von GMD. W. Sieben alte Arien und Lieder mit starkem Erfolg.

Johanna Egli, die kürzlich mit Hans Pfitzner am Flügel in München stürmischen Erfolg hatte, ist für eine Konzertreise mit Pfitzner nach Holland eingeladen.

Am 21. Februar 1940 vollendete der Führer und Erneuerer des Kasseler und kurhessischen Musiklebens, Staatskapellmeister Dr. h. c. Robert Laugs, sein 65. Lebensjahr und wird mit Erreichung der Altersgrenze, am 1. August, aus dem künstlerischen Verband des Preußischen Staatstheaters ausscheiden.

Die Staatliche Hochschule für Musik in Köln beginnt ihr Sommersemester 1940 am 1. April 1940. Aufnahmegesuche sind bis spätestens 28. März 1940 an die Verwaltung der Hochschule für Musik zu richten.

Vom 29. bis 31. März 1940 finden die Wittener Musiktage 1939/40 unter der Schirmherrschaft von Prof. Dr. Paul Graener, Berlin, stellvertretender Präsident der Reichsmusikkammer und des Städt. Musikbeauftragten, statt. Die zur Aufführung gelangenden Werke sollen einen Querschnitt durch das zeitgenössische Schaffen auf dem Gebiete der deutschen Kammermusik darstellen. Das vielseitige Programm enthält ausschließlich Erst- und Uraufführungen, darunter Werke, die eigens für die diesjährigen Wittener Musiktage geschaffen worden sind.

Die Hamburgische Staatsoper veranstaltet Sonnabend, den 16. März 1940, die deutsche Erstaufführung der Oper „Königin Elisabeth" von Fried Walter (Text von Christof Schulz-Gellen).



Die Abteilung Musik der Reichsstudentenführung meldet:

Konservatorium der Reichshauptstadt Berlin

Der studentische Erntedienst wurde auch von unserer Studentenbundsgruppe lebhaft unterstützt. Ein großer Teil stand mit Ausbruch des Kriegs unter den Fahnen der Wehrmacht. Die verbliebene Führungsgemeinschaft sicherte den planvollen Fortgang der künstlerischen Ausbildung und politischen Erziehung. Es ist unsere Aufgabe, die Verbindung mit unseren Kameraden im Feld aufrecht zu erhalten. Der ehemalige Studentenführer Werner Steinmeier hat im Polenfeldzug die Kämpfe am Narew und Bug mitgemacht. Der Mitarbeiter der Studentenführung, Kurt Wolf, ein Teilnehmer des III. Reichsmusiklagers Freusburg, wurde in einer Panzertruppe in der Tucheler Heide eingesetzt. Der stellvertretende

Studentenführer Karl Steller dient bei einer Besatzungstruppe in Polen. Die beiden auf dem IV. Reichsmusiklager Salzburg anwesenden Amtsleiter unserer Studentenbundsgruppe, Werner Wilke und Werner Klieme, sind beim Arbeitsdienst vor Warschau tätig. Viele andere Kameraden haben in Garnisonen bald ihre Ausbildung zum Abschluß gebracht.

Hochschulen für Musikerziehung und Musik, Berlin

Bereits im November wurde in mehreren Besprechungsstunden der Plan für den künstlerischen Einsatz unserer Studentenbundsgruppen in Lazaretten festgelegt. An jedem Sonnabend fuhr eine Chor- und Solistengruppe in einen Lazarettort und bereitete unseren Verwundeten Freude und künstlerische Entspannung. Die Gesamtleitung hatte H. J. Benzing; die besten Kräfte aus dem Umkreis unserer Hochschulen standen dem Studentenbund für dieses schöne Unternehmen zur Verfügung. Neben musikalischen Darbietungen erwies sich eine Moritat („Der politische Kaspar") als sehr wirksam. Der Text des Schauspiels wurde in kameradschaftlicher Arbeit zusammengestellt bzw. neu geschaffen, die musikalische Ausgestaltung war für viele aus unserem Kreis neuartige Anregung. Der Lazaretteinsatz, der wie auch schon an anderen Hochschulen (z. B. Breslau) recht gute Erfolge gezeigt hat und den Studenten der Kunsthochschulen im Kriege eine wichtige und dankbare Aufgabe zuweist, wird auch im laufenden Trimester weitergeführt werden. Es war ein besonderes Geschick der Organisation, einberufene Kameraden durch andere so zu ersetzen, daß die künstlerische Leistung ihren hohen Stand behielt. Gegenwärtig sind auf diesem Gebiet ein Mannschaftschor, ein Kammerchor, zwei Streichquartette, eine Spieltruppe, ein Bläserquartett und Gesangs- und Instrumentalsolisten tätig. Vor jedem Einsatz wird in einer gemeinsamen Besprechungsstunde das Programm sorgfältig ausgewählt, im Vordergrund stehen die neuen Lieder der Bewegung und der Wehrmacht. Aber auch der solistische Vortrag schwieriger Violinwerke Bachs und Beethovens hat sich gut bewährt. Betreut wurden in Verbindung mit der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" u. a. die Lazarette Berlin-Köpenick und Grünau.

Konservatorium der Landeshauptstadt Dresden

Infolge der Einberufung des Leiters der Kameradschaften, Kurt Weber, wurde der Kameradschaftsdienst in eine Gruppe zusammengefaßt. Die Abende standen im Zeichen der ausländischen Propagandaabwehr und der Unterrichtung über Geschichte und kulturelle Bedeutung des Feindeslandes.
Ende November wurde durch den Reichsstatthalter und Gauleiter Martin Mutschmann und Reichsstudentenführer Dr. Gustav Adolf Scheel der Lehrgang Dresden des Langemarckstudiums eröffnet. Zu diesem festlichen Anlaß spielte das Orchester des Konservatoriums unter Leitung des Studentenführers Wilhelm Biesold einen Satz aus Beethovens Eroica. — Praktischer Musikgeschichte dient ein Zyklus von zwölf Liedstunden, der in zeitlicher Folge die Hauptwerke der deutschen Meister des Liedes vermittelt. So ordnet sich unsere studentische Arbeit als wichtiges Glied in die Facherziehung ein.

Staatliche Akademie der Tonkunst München

Mitglieder unserer Studentenbundsgruppe veranstalteten am 17. Dezember 1939 eine größere Rundfunksendung „Musik vor Weihnacht". Die Leitung lag in Händen von Michael Kunh, dem Bearbeiter aller Musikfragen der Gaustudentenführung. Die dargebotenen Werke unternahmen den Versuch, an die Stelle sentimentaler Literatur echte Lyrik und Gefühlstiefe zu setzen. Die Sendung, die fast ausschließlich dem Schaffen unserer Kameraden gewidmet war, fand Beachtung. Im laufenden Trimester findet eine Reihe von Lazarettabenden statt. Die Geschäfte des zur Wehrmacht gerufenen Studentenführers Karl Fried, der seine Abschlußprüfung abgelegt hat, hat der bisherige Amtsleiter in der Studentenführung, Rudolf Erb, übernommen.

Ohm-Polytechnikum Nürnberg

Das Konservatorium der Stadt der Reichsparteitage setzte sich mit uns in Verbindung und schenkte uns mehrere für alle hochinteressante Kameradschaftsabende. Für den Techniker ist die Kenntnis künstlerischer Probleme wichtig, sehr oft fordert der Beruf später von uns Verständnis für musikalische Fachfragen. Wir erfuhren wichtige Einzelheiten über „Die Aufgaben des jungen Musikers von heute", „Einsatz des Musikstudenten im Krieg", wir hörten und besprachen gemeinsam mit Musikstudenten Quartette von Haydn, ein Concerto grosso von Händel und Orgelwerke von Buxtehude.

Staatliche Hochschule für Musik (Mozarteum) Salzburg

Neu für unsere Hochschule ist die Einführung der körperlichen Ertüchtigung. Der Studentenbund fordert vom Musikhochschüler, daß er in sportlicher Übung einen Ausgleich zur künstlerischen Arbeit findet, so daß eine einseitige Entwicklung ausgeschlossen ist. Auch die ANSt. führte den Sporteinsatz planmäßig durch.
Der Leiter des Mozarteums, Dr. Eberhard Preußner, sprach über die Bedeutung der körperlichen Ertüchtigung für die Musikerziehung. Unser Kamerad Cesar Bresgen sprach in seiner Eigenschaft als Gaustudentenführer über die Verpflichtung des Studenten an den Kunsthochschulen und die hieraus erwachsenden Aufgaben des Studentenbunds. Besonders behandelte er die Fragen, die durch das große Ereignis des Krieges aufgeworfen sind. Dr. Erich Valentin sprach über neue Wege der Musikerkenntnis. — Zur Weihnachtsfeier des Mozarteums erklangen die Weihnachtskantate von Vincent Lübeck und heimische Weihnachtslieder von C. Bresgen. Das Schülerorchester und der Studentenbundschor wurden von Dr. van Hoogstraeten geleitet, der als holländischer Staatsangehöriger mit Freuden unsere musikalische Erziehung unterstützt. — Es sei erwähnt, daß nunmehr auch durch die Gaustudentenführung Steiermark an der Landesmusikschule in Graz eine Studentenbundsgruppe gebildet wurde.

Musikhochschule Stuttgart

Der Zusammenhang zwischen Studenten und den Angehörigen der Altherrenschaft wurde an unserer Hochschule weiter vertieft. An einigen Abenden musizierten wir Werke von eingezogenen Kameraden. Eine Sammlung ergab einen namhaften Betrag für Geschenkpakete, die wir jedem einzelnen übersandt haben. Neue Kompositionen sind für einen geplanten Einsatz in württembergischen Lazaretten in Vorbereitung. — Für den Reichssender Köln fand ein Vortragsabend „Volkstümliche Musik von Studenten" statt.

Zur Zeit gilt Anzeigenpreisliste Nr. 3
Herausgeber und Hauptschriftleiter:
Dr. habil. Herbert Gerigk, Berlin-Halensee, Joachim-Friedrich-Straße 38
Für die Anzeigen verantwortlich: Walther Ziegler, Berlin O 34
Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.
Verlag: Max Hesses Verlag, Berlin-Halensee
Druck: Buchdruckerei Frankenstein G. m. b. H., Leipzig. Printed in Germany.

Doris Kaehler, Konzert-Sängerin
u. Gesangspädagogin. Gewissenh. Ausbild. u. Stimmkorrekt. Müheloses Singen durch die Lehre d. bewußten Atemtechnik.
Berlin-Halensee, Kurfürstendamm 152. Telefon 97 55 05

Noack-Nordensen
Stimmbildner, 20jährige Praxis. Neuaufbau versungener Organe. Erste Beratung kostenfrei.
Berlin-Wilmersdorf, Pfalzburger Straße 32. Tel. 86 39 19

Neuer Beruf
Lehrkräfte für hygienische **Stimmerziehung**
bildet aus Stimmbildungsschule **KEWITSCH**
Berlin-Dahlem, Schorlemer Allee 44 — Tel. 76 20 11

August Pilz — Gesangsmeister
Lehrer erster Sänger / Stimmtechnische und musikalische Förderung zum vollendeten Kunstgesang
Berlin-Wilmersdorf, Sigmaringer Str. 23, Tel. 86 47 73

Wini Klakow, Stimmbildnerin
unterrichtet **Anfänger** und **Fortgeschrittene.**
Spez. Korrektur verbildeter Stimmen.
Berlin W 50, Ansbacher Straße 35. Telefon 24 60 11

Ella Rößler-Springer Konzert-sängerin
Unterricht, gewissenh., sorgs. Stimmpflege. Stimmtechnische u. musikal. Reifeerzieh., Stimmkorrektur, Repertoirestudium.
Berlin-Halensee, Johann-Georg-Str. 16. Anruf 97 07 98

Kurt Kleemann, Stimmbildner
unterrichtet in **Berlin-Halensee 2,** Cicerostr. 13, I.
Telefonische Anmeldung erbeten unter 96 16 31

ALFRED **SCHOEN** Gesangs-pädagoge
Berlin-Friedenau, Wilhelmshöher Straße 20. Tel.: 83 48 44

Rudolf Klunter
Stimmbildner
Wiederherstellung kranker Stimmen, auch verzweifelte Fälle.
Friedenau, Rheinstraße 14. Telefon 83 48 42

Alfons Schützendorf
Anfänger- und Meisterkurse
Verzogen nach **Berlin-Charl. 5,** Neue Kantstr. 16. Tel. 93 62 27

PANCHO KOCHEN Bad. Hofopernsänger Stimmbildner
BERLIN-HALENSEE, Katharinenstr. 27 II lks. Tel. J7 Hochmeister 1803

ELSE SIEVERT GESANGS-STUDIO
Opern-Ensemble — Leitung: Kapellmstr. Rudolf Groß
Lehrer am Konservatorium der Stadt Berlin
Berlin-Friedenau, Wilhelmshöher Str. 18-19, Tel.. 83 18 44

MILE KÖNIG
— **Gesangspädagogin** —
Vollständige Ausbildung, Stimmkorrektur u. Stimmbildung
Berlin-Marienfelde, Friedrichrodaer Str. 87. Tel. 73 59 93

Ercole Tomei Italienischer Gesangsmeister
Lieder zur Laute. 1. Adresse Bln. W 30, Neue Winterfeldtstraße 43, Telefon 27 24 50. Vorsingen Dienstag u. Freitag. **Zehlendf.,** Onkel Toms Hütte, Reihenbeize 66, Telefon 84 57 29

PAUL MANGOLD, Gesangsmeister
So beurteilt die Presse meine Schüler „... herrl. gesangl. Führg." „... vollend. geführte Brusttöne b. i. d. Kopflage" „... Das nennt m. Sing." „... ausgez. durchgebildet u. m. reif. Tech. geführt, d. Höhe v. blend. Leuchtkraft" usw. **Bln.-Tempelhof,** Dorfstr. 49. (75 74 74)

Stimmbildner **Trommer**
Berlin-Wilmersdorf I, Güntzelstraße 61. Telefon 87 17 39

von Zur-Mühlen
Gewissenhafteste Stimmbildung bis zur Bühnenreife. Glänz. Schülererfolge. Wiederaufbau ermüd. Stimm. Schüler als erste Kräfte im In- u. Ausl. Berlin W 62, Lutherstr. 2. Tel. 24 19 08.

Wiener Schule
Gesangspädagogin, staatlich anerkannt. **Ery S. Urban,**
Berlin-Charlottenburg 4, Kantstraße 128. Telefon 31 63 01

P. Neuhaus, Berlin-Halensee, Küstriner Straße 22. Ruf 97 67 00
Stimmbildner — Konzertsänger. Erstmal. Stimme-„Bilden" über Stimm-„Klangkörper"-Bildung. (Hochschulgutachten). Ferner: Beseitigung funktioneller Stimmstörungen, sowie Erkrankungen der Luftwege. (Mediz. klinische Tätigkeit).

Iduna Walter-Choinanus
Stimmhygiene und Kunstgesang
Erfolgreich. Korrektur verbild. Stimmen
Berlin-Wilmersd., Brandenburg. Str. 6. Anmeld. telef. 87 83 96

Ilse Dietrich
ehem. Mitglied der Staatsoper Berlin. Gesangsausbildung nach der Lehre von Dr. Paul **Bruns,** für **Bühne u. Konzert.**
Anschrift: bei Frau Bruns, Berlin W 15, Lietzenburger Straße 28, Telefon 92 35 20
Bruns-Werke: Bariton-Tenor, Minimalluft u. Stütze u. a. Zu haben im Verlag Göritz, Berlin-Charlottenburg.

ROBERT SPÖRRY
GESANGSMEISTER
Berlin-Wilmersdorf,
Motzstraße 83 • Fernsprecher: 87 35 55
Dr. Paul Bruns schreibt Januar 1933: Seine hervorragende Musikalität und seine hohe Bildung ließen ihn in die neue Idee dergestalt eindringen, daß ich ihn als den *einzigen und besten Vertreter meiner Lehrprinzipien* bezeichne. Die hervorragenden *pädagogischen Erfolge* auf welche College Spörrry hinweisen kann, sind noch gesteigert

Adolf Lussmann **Tenor /** Ehemalige Engagements: Hofoper Dresden, Staatsoper, Städt. Oper Berlin, Wien, Budapest, Helsingfors, London, Covent Garden, Tourneen durch Nord- u. Südamerika.
Jetzt Gesangsmeister in **Berlin W 15,** Lietzenburger Str. 51, Telefon 92 44 30

Kammersänger **Heinz Tiemer**
(ehem. Wiener Staatsoper)
Ausbildung für Oper und Konzert
Unterrichtete lange Jahre erfolgreich in Italien und Wien
Jetzt Berlin W 30, Nollendorfplatz 7. Fernruf: 27 56 30

Cello

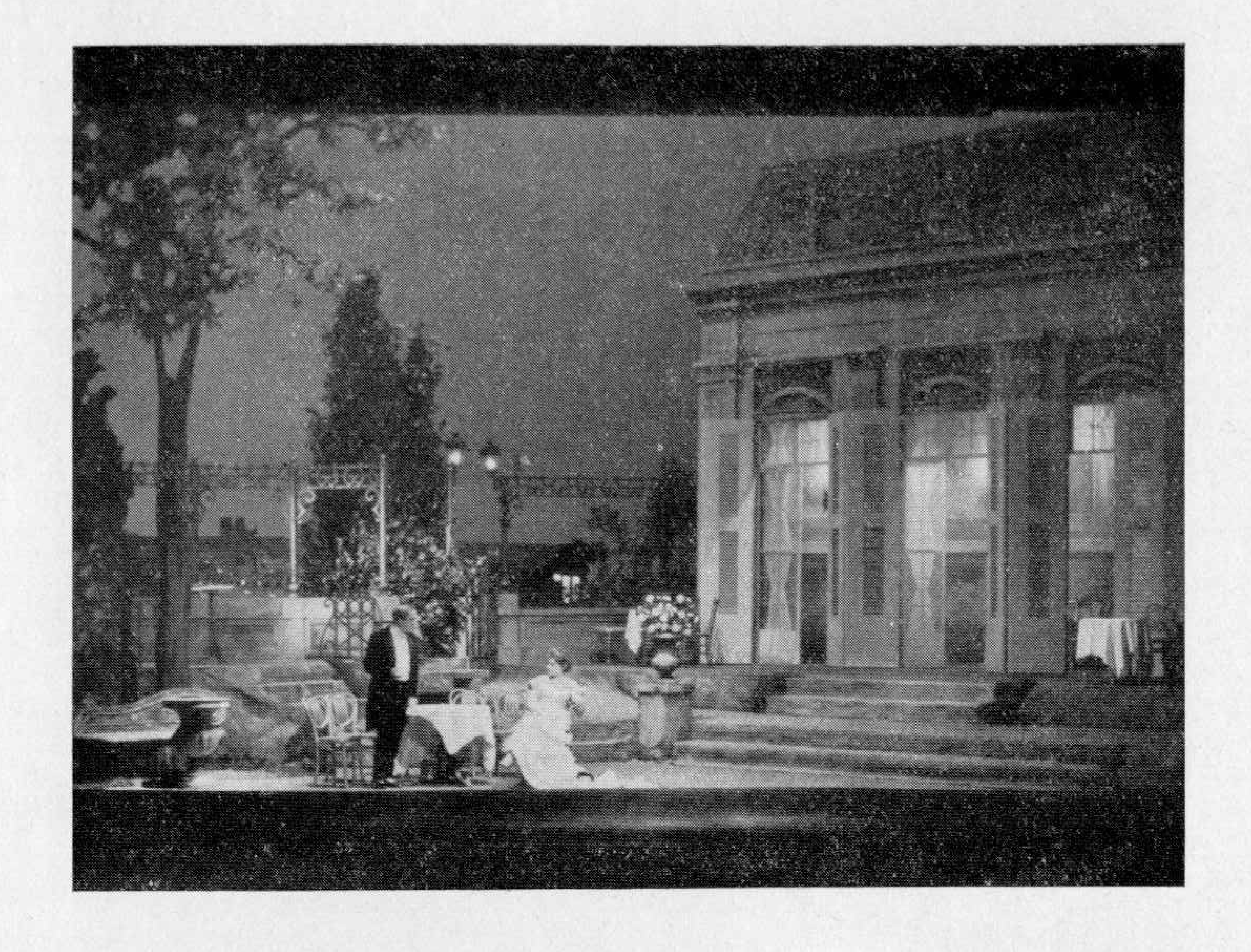
Carlth. Preußner Meisterkurse und Unterricht auf Grund der physiologischen Gesetzmäßigkeiten des Cellospiels in verschiedenen Städten.
Landhaus Marxgrün, Frankenwald **Konzert — Kammermusik**

Ein Hinweis auf E. N. von Rezniceks bevorstehenden 80. Geburtstag



„Donna Diana" 1. Bild in der Einstudierung der Berliner Staatsoper

Entwurf von Benno von Arent

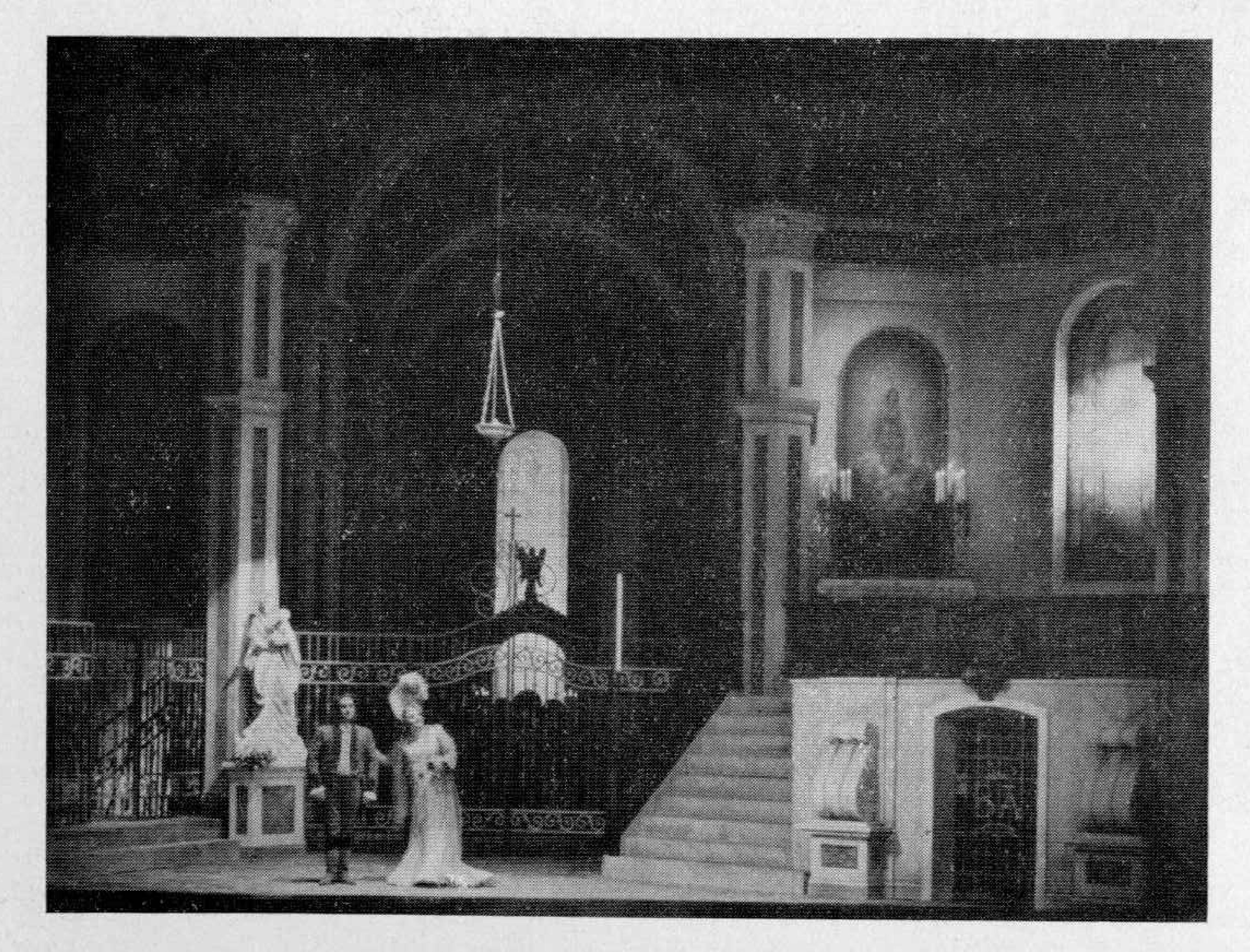


Szenenbild aus „La Traviata"
Inszenierung: Carl Möller
Bühnenbild: Walter Kubbernuß

Aus der Arbeit der Berliner Volksoper, deren Leiter Generalintendant Erich Orthmann kürzlich sein 25jähriges Bühnenjubiläum festlich beging



Szenenbild aus „Die Meistersinger"
Inszenierung: Carl Möller
Bühnenbild: Walter Kubbernuß



Szenenbild aus „Tosca"
Inszenierung: Hans Hartleb
Bühnenbild: Werner Guder

(3 Fotos: Petraschk, Berlin)

Danziger Straßenrufe





Alte Danziger Stiche mit Straßenrufen von Verkäufern

(Zu dem Aufsatz von Georg Schünemann)

Stiche aus dem Besitz der Preußischen Staatsbibliothek.



ZINKEN.

So klein der Zincke ist, so große Krafft und Stärke
erfordert zum Gebrauch diß schöne Instrument.
doch taugt es nicht allein: wann große Music Werke
der Künstler Hauffe bringt, so muß sich Mund und Hand
gewiß recht unermüdt zugleich auch künstlich brauchen.
sonst wird sein Lob und Ruhm wie falscher Zink verrauchen.



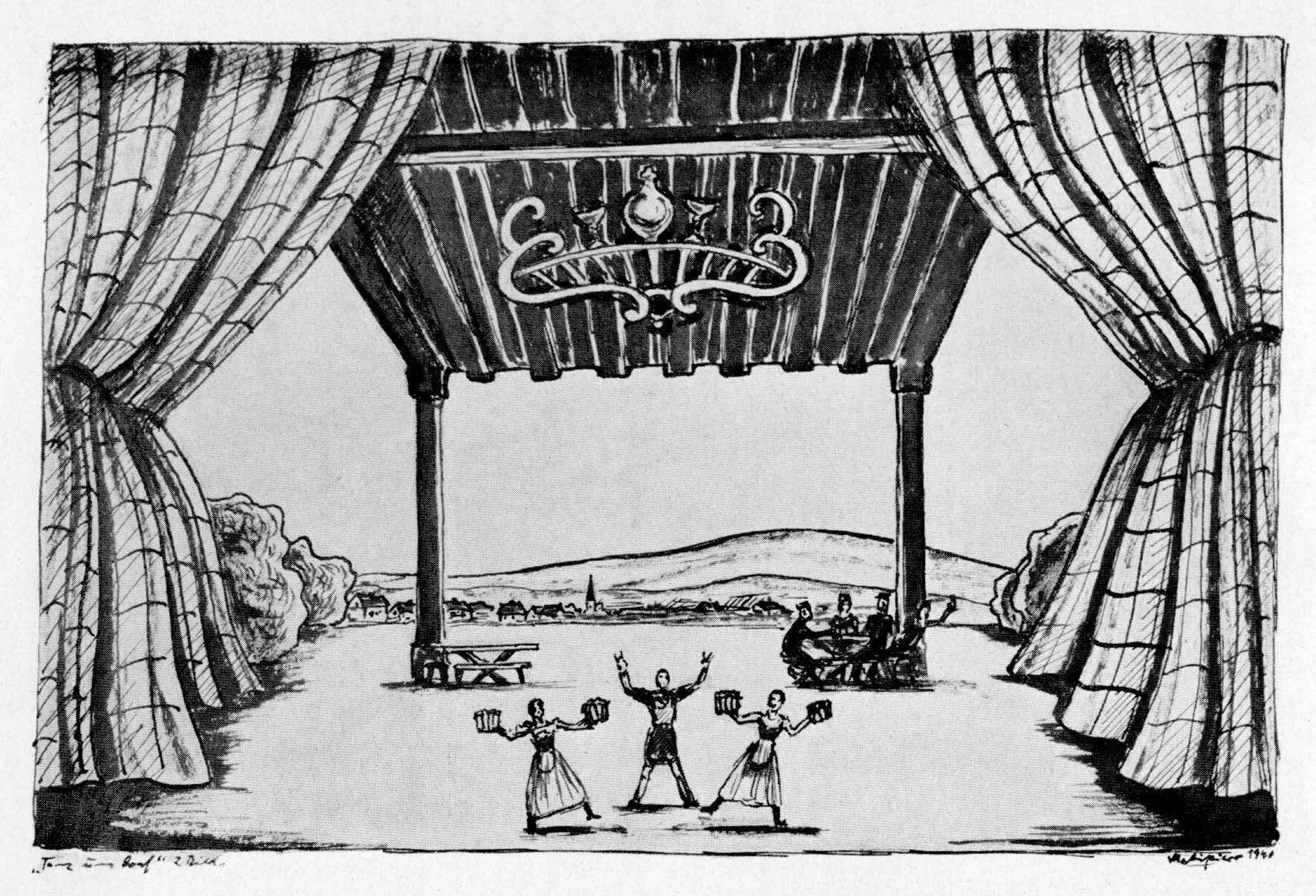
CLARINETT.

Wañ der Trompeten-Schall will allzulaut erthonen
so dient das Clarinet auf angenehme weiß
es darff den hohen Thon auch niedern nicht entlehnen
und wechsle lieblich um: Ihm bleibt hierdurch der preiß
darum manch Edler Geist, dem dieses werck beliebet
Sich Lehr-begierig zeigt und embsig darin übet.

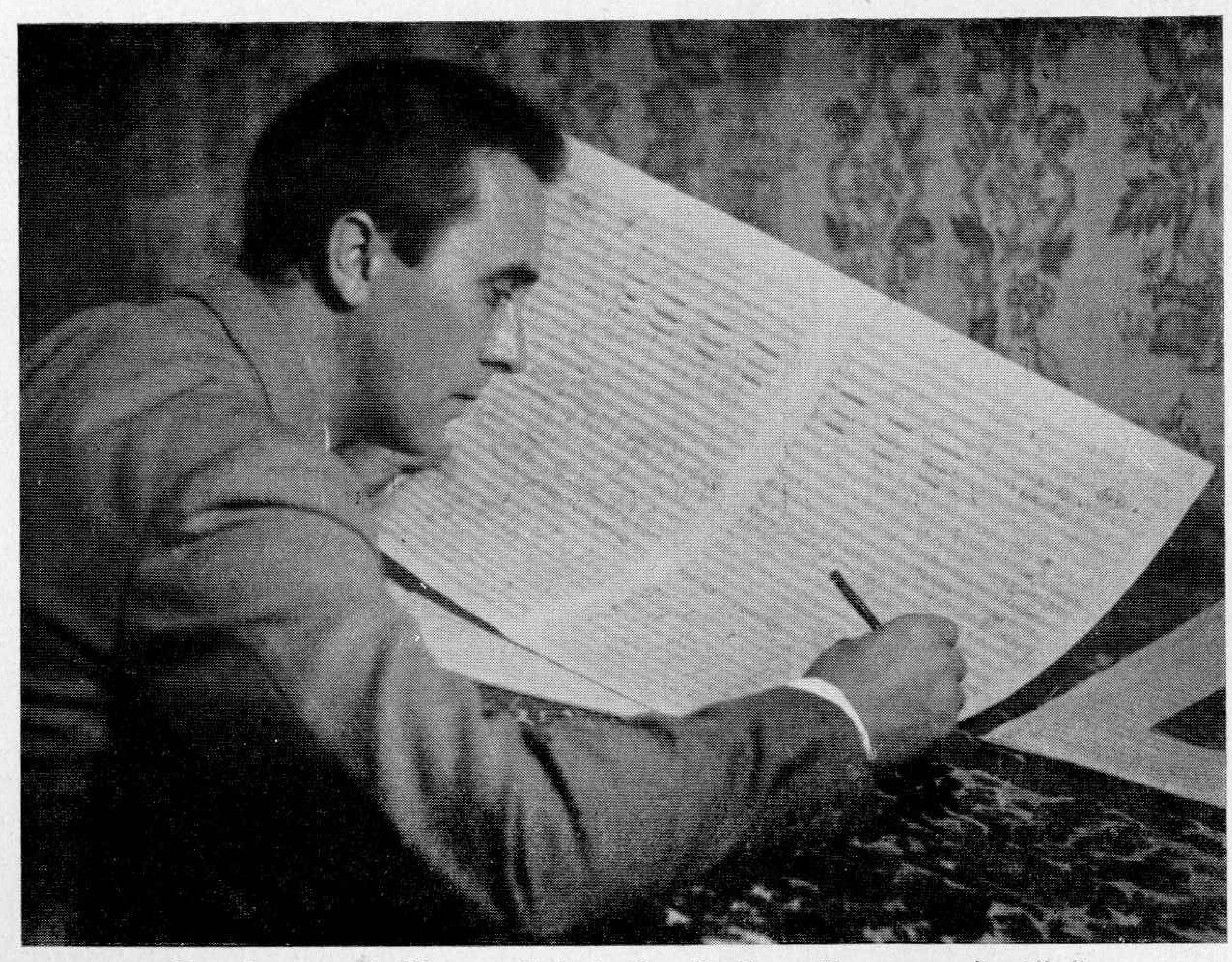


TROMPETTE

Wann man mein Tra.ra.ra hört in dem Feld erschallen.
so lachet der Soldat. es wächset Geist und Muth.
man sieht das Kühne Hertz selbst, voll Courage wallen;
es mehret sich der Durst, nach heissen Feindes-Blut;
kein König, Fürst noch Herr pflegt ohne uns zu leben.
wir müssen ihrem Hof, Lust, Staat und Zierde geben.

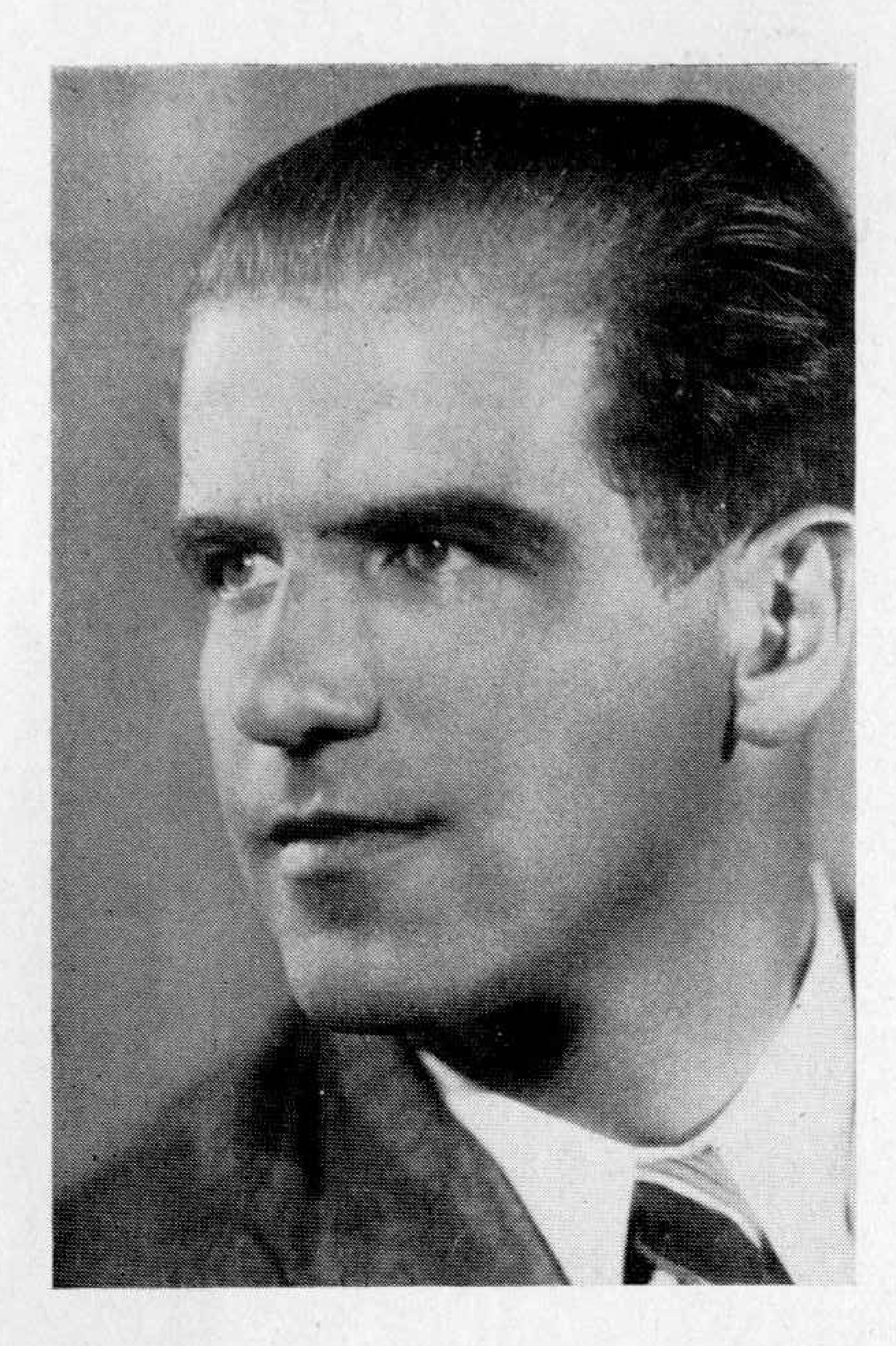


Bühnenbildentwurf von Luigi Malipiero zu Heddenhausens Ballett
„Tanz ums Dorf" in der Berliner Staatsoper

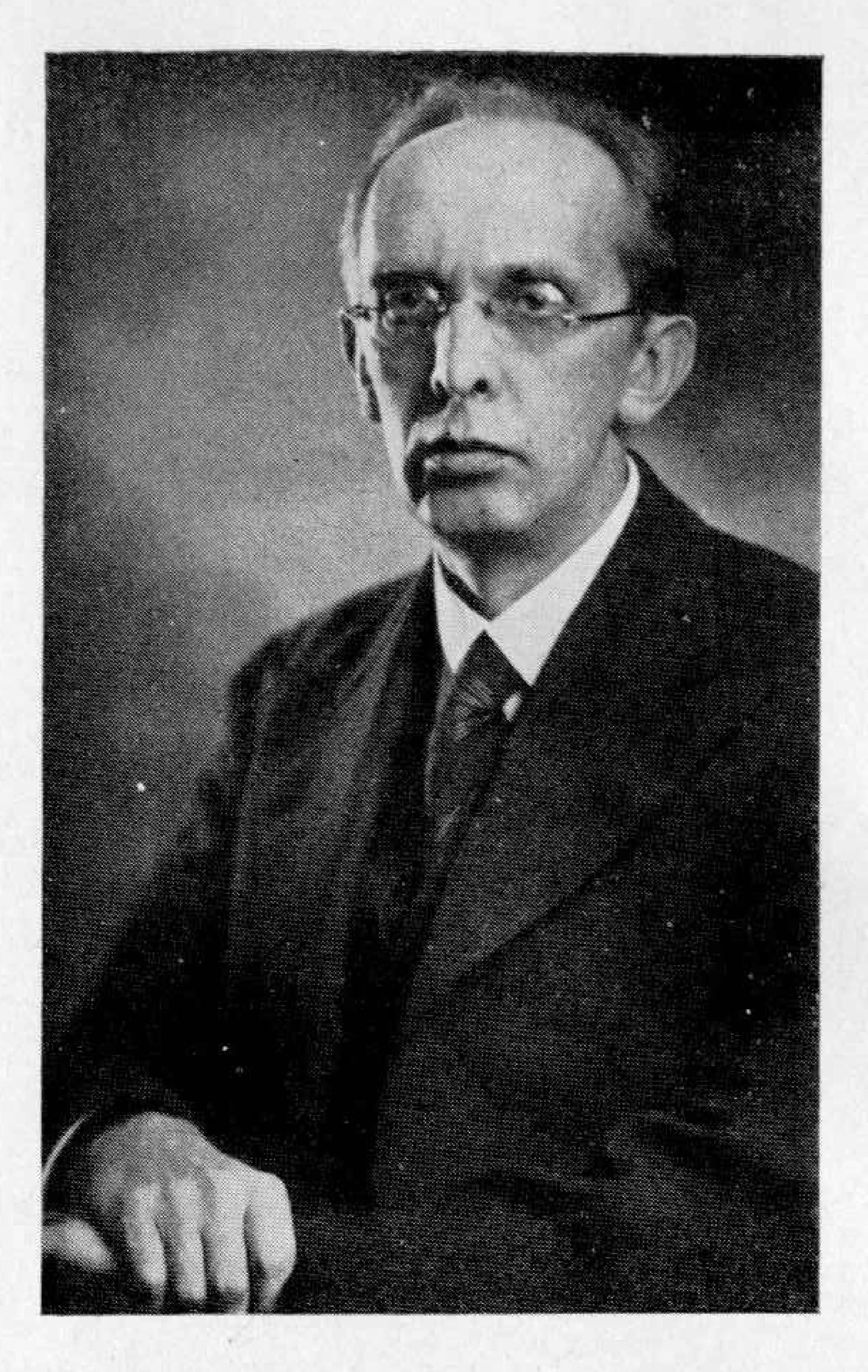


Der Komponist Werner Egk, dessen Ballett „Joan von Zarissa"
soeben in der Berliner Staatsoper zur Uraufführung gelangte.

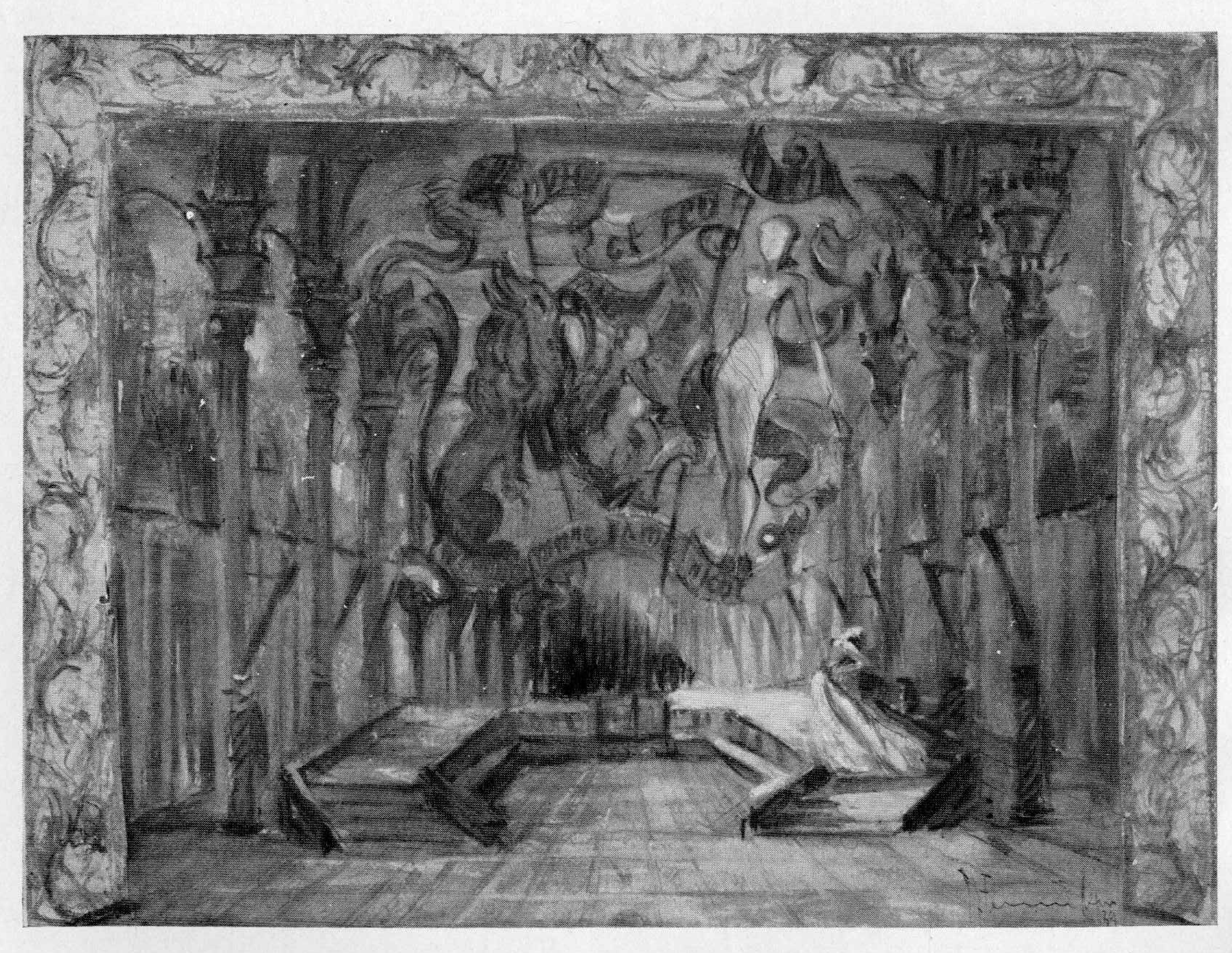
(Aus „Blätter der Staatsoper" Heft 1)



Kapellmeister Hans Lenzer, der sich mit der Neueinstudierung von „Das Leben für den Zaren" an der Berliner Staatsoper vorstellte
(Aufnahme: Nehrdich)



Der Mannheimer Komponist Wilhelm Petersen, der am 15. März 50 Jahre alt wurde
(Aufnahme: Tillmann-Matter)



Entwurf von Josef Fenneker für den Hofsaal in Werner Egks Ballett „Joan von Zarissa" bei der Uraufführung in der Berliner Staatsoper